تحليل

الخطاب الروائي

(الزمن - السرد - التبئير)

سعيد يقطين



المركز الثقافي العربي

تحليل الخطاب الروائي

* تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد - التبئير)
* المؤلف: سعيد يقطين.
* الطبعة الثالثة، 1997

* الناشر : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع
* العنـوان :

■ بيروت / الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث .
ص . ب / 5158 - 113 / * هاتف / 352826 - 343701 / * تلكس / NIZAR 23297 LE /

■ الدار البيضاء / ● 42 الشارع الملكي (الأحباس) - ص . ب / 4006 / * هاتف / 303339 - 307651 /
● 28 شارع 2 مارس * هاتف / 271753 - 276838 / * فاكس / 305726 /

تحليل الخطاب الروائي

سعيد يقطين



المركز الثقافي العربي

الإهـــداء

إلى :
الطفل حنظلة العربي
ذكرى زمن قادم . . .

تقديم

كيف يمكننا تحليل الرواية العربية بدون تصور نظري للرواية؟ ما هو موضوع هذه النظرية؟ ما هي أدواتها وأسئلتها؟ كيف يمكننا إقامتها وتطويرها؟؟ . . .

يحاول هذا البحث الإجابة عن بعض هذه الأسئلة ، وطرح أخريات مثلها ، ولا يدعي أنه يقدم الجواب الشافي الكافي . لكن يحق له الذهاب إلى أن الهاجس النظري والوضوح النظري كانا رائديه ، وهو يستفيدُ مما أنجز في مجال تحليل الخطاب الروائي في الغرب ، متموقفاً من بعض الاتجاهات ، ومتسائلاً عن أصولها وحدودها ، وإمكانات تطويرها . ونفس الممارسة كانت تحكمه وهو يطبق على الخطاب الروائي العربي مستكشفاً ومنقباً بمرونة وحيوية .

موضوع «تحليل الخطاب الروائي» كما يدل عليه عنوانه ليس الرواية ولكن الخطاب . وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية . قد تكون المادة الحكائية واحدة ، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها . لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى ، وحددنا لهم سلفاً شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم ، وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة . هذا ما يجعلنا نعتبر الخطاب **موضوعَ** التحليل . ويدفعنا إلى البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره .

منذ الشكلانيين الروس إلى الآن حققت نظريات السرد تطوراً هائلاً . تتعدد المقاربات والاتجاهات ، ولكل منها جذوره المعرفية وخلفيته ومراميه . ما هو الموقف الذي يجب اتخاذه منها ونحن نحاول الاستفادة منها أو استلهامها؟

نسلك في تحليلنا هذا مسلكاً واحداً . ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر ، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه ، حاولنا تكوين تصور متكامل نسير فيه مزاوجين بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية ، والناقد وهو يدقق

كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة.

في تحليلنا للخطاب الروائي وقفنا على ثلاثة مكونات هي :

1 ـ الزمن.
2 ـ الصيغة.
3 ـ الرؤية السردية.

إنها المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين : الراوي والمروي له ، أي أننا وقفنا عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي ، وهذا إجراء أساسي يفرضه علينا التحليل السردي. في «انفتاح النص الروائي» ، سنحاول الانتقال إلى المظهر الدلالي أو الوظيفي.

ونحن نقف على المظهر النحوي للخطاب تقودنا أسئلة محددة حول الخطاب بصدد كل مكون من تلك المكونات . حاولنا تحليلها من خلال عمليتين متكاملتين :

ـ **في الأولى**: قمنا بدراسة جزئية لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني ، عبر تقسيمنا الخطاب إلى عشر وحدات ، حاولنا من خلال كل واحدة منها معاينة تجلي آليات المكون وطرائق اشتغاله.

ـ **في الثانية**: أنجزنا دراسة كلية لأربعة خطابات هي :

1 ـ الوقائع الغريبة: إميل حبيبي.
2 ـ أنت منذ اليوم: تيسير سبول.
3 ـ الزمن الموحش: حيدر حيدر.
4 ـ عودة الطائر إلى البحر: حليم بركات.

وحاولنا من خلال ذلك استخراج البنيات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد كل من الزمن والسرد والتبئير ، وانتهينا إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات من خلال علاقة الراوي بالمروي له في الخطاب.

ولكي نقدم دراسة متكاملة ، مزجنا النظرية بالتطبيق ، فصدرنا التحليل بمقدمة حول الخطاب ومكوناته . وبخصوص كل مكون من المكونات الثلاثة كتبنا مقدمة تَتَبَّعْنا فيها أهم الآراء والاتجاهات لتتاح للقارىء إمكانية تشكيل تصور عام يُمَكِّنُه من مسايرة التحليل ومتابعته . حرصنا أن يكون عرض تلك الآراء مركزاً وموجزاً وواضحاً ، كما حرصنا على ممارسة الوضوح في التطبيق والتحليل . وكان رائدنا دائماً هو الوضوح المنهجي ، والانطلاق من السؤال النقدي ، ونحن نَعِي صعوبة الأرض التي كنا نتحرك فوقها . فإن وفقنا

فذلك أقصى ما نأمل ، وإلا فما قدمنا كفيل بإبراز الصعوبات والمشاكـل التي ستظل دائمـاً مثارة بصدد قـراءتنا ونقـدنا العـربيين ما لـم نتحـزم لذلـك بما يكفي من الجـرأة ، ونتجشم مصاعب البحث والتحليل ، ومـا لـم تتكاثف الجهـود من مشرق الـوطن ومغربـه عبر حـوار صريح وموضوعي لدفع عجلة النقد العربي إلى الأمام . . . . .

سعيد يقطين

الدار البيضاء : أبريل 1988

I ـ مدخل إلى تحليل الخطاب الروائي

أ ـ الخطاب

ب ـ تحليل الخطاب الروائي

جـ ـ تحليل الخطاب الروائي العربي (تصورنا).

مدخل إلى تحليل الخطاب الروائي

أ ـ الخطاب :

1 ـ من الأدب إلى الأدبية فتحليل الخطاب :

1.1 . ظل الطموح العلمي مهيمناً خلال القرن التاسع عشر على كل الممارسات النقدية التي تفاعلت إيجابياً مع مختلف الإنجازات التي تم تحقيقها على صعيد العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية . لكن ما يعرف عادة بالنقد العلمي في الأدبيات التاريخية للفكر النقدي بقي حبيس الإنجازات التي تكونت في علوم أخرى . كما ظل تعامله معها يقوم على أساس تطبيقها على الأدب ، على غرار ما كان الباحثون في تلك العلوم يمارسون على ظواهر مختلفة . لذلك لم ينجح «النقد العلمي» في تحديد موضوعه التحديد الملائم الذي سيصبح أحد أهم الهموم المركزية في الممارسات النقدية التي ستنبني على أنقاضه منذ بدايات هذا القرن وبالأخص مع الحركة الشكلية الروسية .

لم يهتم الشكلانيون الروس على غرار سابقيهم بالأدب كمفهوم عام ، ولا بالعمل الأدبي وما شابه ذلك من المصطلحات غير الدقيقة في كتابات القرن التاسع عشر ، كما أصبح ممكناً تلمس ذلك اليوم . وَبِهَاجِسٍ علمي منشد إلى الصرامة والدقة في تحديد موضوع الدرس وتعيين حدوده ، نادى الشكلانيون أولاً بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو «البويطيقا» كمقابل لبويطيقا ارسطو . وموضوع هذا العلم سوف لن يكون الأدب كمفهوم عائم ، ولكن **أدبية** الأدب . يكتب جاكبسون في هذا الصدد: «**إنَّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية** ، أي ما يجعل من عمل أدبيا»[1]، وكان للتركيز عليها محاولة من الشكلانيين الروس لتجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب التي لم تكن تأخذ في الاعتبار ما يضعه الشكلانيون شرطاً أساسياً لإنجاز دراسة علمية للأدب. يكتب أيخنباوم موضحاً : «لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن **موضوع العلم الأدبي** يجب أن يكون دراسة **الخصيصات النوعية** للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبرراً لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد»[2] (التشديد مني) .

إن قوله جاكبسون غدت مركز تفكير الشكلانيين الروس واهتمامهم العملي ، كما أنها ستلعب الدور الهام في تحفيز وتحريك الدراسة الأدبية خطوات إلى الأمام وذلك عن طريق تحريف مجراها ووضعها في الطريق السوي الذي سيضطلع الباحثون بمواصلته ومتابعته ، بمده بكل مقومات البحث العلمي ومستلزماته . ويمكن بدون مجازفة مضارعة هذا التحديد بتمييز دوسوسير بين اللسان والكلام ، وما كان ذلك من أثر بالغ في تغيير مجرى البحث اللغوي وإقامة علم جديد لدراسة اللغة . ومن خلال مواصلة البحث عن هذه الأدبية «كموضوع» ومن خلال السعي إلى إقامة علم جديد للأدب عرفت الدراسة الأدبية منذ الشكلانيين الروس مساراً مختلفاً . وتحققت خطوات عملية في تسريع عجلة فهمنا للأدب وتطوير دراستنا وتحليلنا إياه.

2.1. بمحاولة تحديد موضوع العلم الأدبي تم الانتقال من الأدب بمعناه الأوسع إلى الأدبية كخصائص نوعية للأدب ، ومن خلال محاولة تدقيق المفهوم، وإعادة قراءة كل المحاولات السابقة التي جعلت وكدها تقديم تحديد صَارِمٍ لَهُ ، انتهى تودوروف[4] إلى أن مختلف التحديدات التي عالجها من خلال :

أ ـ الأدب كمحاكاة (أرسطو ـ الكلاسيكية) .
ب ـ الأدب كنظام (الرومانسية الالمانية).
جـ ـ محاولات التوفيق (ويليك ـ فراي) . . .

ظلت بعيدة كل البعد عن ملامسة التحديد الكفيل برصد كل ما يمكن أن يتسع له هذا المفهوم من أشكال وأنواع أدبية تُغَيَّبُ في هذا التحديد أو ذاك ، لأسباب منهجية ، مردها إلى غياب تمثلها لهوية الأدب في مختلف تجلياته وطبائعه . بل إن كل المحاولات ستظل قاصرة في مسعاها ما لم تحدد موضوعها الذي تبحث فيه ، ومجال البحث الذي تنطلق منه . وكما حددت البويطيقا الجديدة مع الشكلانيين الروس موضوعها وطرائق تحليله ، حددت البويطيقا المتجددة مع البويطيقيين بشكل أدق موضوع «الأدبية» الذي سيصبح هو «الخطاب» الأدبي وليس الأدب بوجه عام . وفي تعريف جيرار جنيت للبويطيقا يؤكد أنها هي «النظرية العامة للأشكال الأدبية»[4] ، والشكل الأدبي هنا ليس إلا الخصائص النوعية للأدب ، وهذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب . في هذا النطاق يقول تودوروف : «ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع البويطيقا : إن ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي»[5].

لكل ذلك نجد تودوروف نفسه في مناقشته للتعريفات السابقة للأدب يستنتج ضرورة إدخال مفهوم جنسي «générique» هو «الخطاب» . ويدعو إلى استعمال الخطاب الأدبي محل الأدب أو العمل الأدبي ، وذلك لاعتبارات عديدة من بينها أن هناك علاقات بين

الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية . وبَحْثُنَا عن خصائص الخطاب الأدبي يساعدنا على إبراز ما يميزه عن غيره ، الشيء الذي سيدفع التحليل والنظرية معاً إلى مداهما الأبعد بإقامة بويطيقا متكاملة ومفتوحة على خطابات عديدة وإنجاز تصنيفات لها[6].

3.1. نلاحظ بجلاء أن مختلف الأدبيات الحديثة تسلك الطريق نفسها وإن بأدوات وأسئلة متعددة ومختلفة، منتقلة من الحديث عن الأدب أو العمل الأدبي إلى الأدبية فالخطاب . وما محاولات التمييز بين الخطابات الأدبية وفق خصائص معينة تتصل بطوابع مهيمنة أو بقواعد النوع إلاَّ خَيْر دليل على ذلك . كما أن ظهور اختصاصات جديدة خاصة بهذا الخطاب الأدبي أو ذاك ليس إلا ترجمة عملية وتطويراً للأسئلة وللمشاريع التي دشنها الشكلانيون الروس منذ بدايات هذا القرن . لذلك يمكننا تسجيل كون الطموح العلمي في الدراسة النقدية مع «النقد العلمي» لم يكن إلا نَزْوَةً علموية. وأنَّ طموح الشكلانيين الروس كان أكثر واقعية وعلمية في الأخذ بروح الممارسة العلمية من خلال تحديده موضوع دراسته ، وترك فرص ومهام البحث عن عناصر الموضوع وخصائصه مفتوحة أمام أي إغناء أو اجتهاد . وما زال البحث فعلاً ، في «الأدبية» و«الخطاب» مشرعاً للسؤال والبحث والتحليل . . .

فإلى أي مدى يمكن اعتبار تحديد هذا الموضوع «الخطاب» عاملاً من عوامل تطوير الدراسة الأدبية؟ وعندما نقول أن الموضوع هو «الخطاب» ماذا نقصد بذلك؟ وبما أننا بصدد الحديث عن الرواية ، ماذا نعني بـ «الخطاب الروائي» أو «خطاب الرواية»؟ ما هي عناصر هذا الخطاب وخصائصه ومكوناته؟ وما هي علاقته بخطابات أخرى؟ أسئلة كثيرة تفرض علينا نفسها ، وسنحاول الإجابة عنها جهد الإمكان وبحسب ما يفرضه المقام لما للقضية المتناولة من تشعبات وزوايا ، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي ، مع ترك العديد من القضايا مفتوحة للبحث والسؤال ويكون ذلك من خلال محاولة تقديم إضاءات حول مفهوم الخطاب أولاً والخطاب الروائي ثانياً . . .

2 ـ الجملة ـ الخطاب :

1.2. كان للنجاح الباهر الذي حققته اللسانيات في دراستها للغة أثره البالغ في حقل الدراسات الأدبية والاجتماعية والإنسانية بصفة عامة . فكان أن استفادت البحوث الأدبية من العديد من الإنجازات التي حصلت عليها اللسانيات سواء على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدارسون أو على مستوى منهجية البحث . يظهر لنا هذا ـ على سبيل المثال ـ في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسة الأدبية بشكل كبير جداً . ومنذ الشكلانيين الروس كان التلازم وثيقاً بين اللسانيات والأدب ، ونحاول الآن إبراز نوعية هذا التلازم .

حددت اللسانيات «الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي». وستصبح هذه

القولة التي يعزوها الكثير من الباحثين إلى «بلومفيلد» بمثابة الحد الذي يتفق حوله كل المشتغلين باللسانيات . وعندما نقول إنَّ الجملة هي أكبر وحدة ، فمعنى ذلك أنها تتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللساني بالضرورة . وإذا كانت النظرية اللسانية التقليدية بحسب ما يسجل ذلك لاينس[7] ، تميز بين مستويين أساسيين في الوصف النحوي هما الكلمة والجملة ، فإن اللسانيات الحديثة ترى أن الكلمة الواحدة تتضمن أحياناً وحدات صغرى هي المورفيمات . وبين الكلمة والجملة يعترف النحويون غالباً بوجود وحدتين أخريين هما المركب (syntagme) والقضية (proposition). ويكون التمييز بينهما باعتبار المركب كل مجموعة من الكلمات المتوازنة نحوياً بواسطة كلمة واحدة ليس لها فاعلها الخاص والتي يصبح محمولها مركباً . وعلى عكس ذلك فمجموع الكلمات التي لها فاعلها الخاص ومحمولها الخاص الذي يدخل في جملة كبرى هو القضية[8]. وهكذا حسب لا ينس تصبح العلاقة بين الوحدات الخمس القابلة للوصف اللساني (المورفيم ـ الكلمة ـ القضية ـ المركب ـ الجملة) علاقة تركيب (composition) . وإذا كانت الجملة هي الوحدة الكبرى والمورفيم هو الوحدة الصغرى أمكننا تصنيف هذه الوحدات إلى درجات (الجملة ـ القضية ـ المركب ـ الكلمة ـ المورفيم) ، ونقول إنّ وحدات الدرجة العليا مركبة (composé) من وحدات الدرجة السفلى ، وبالمقابل يمكننا القول إنَّ وحدات الدرجة العليا ، يمكننا تحليلها بتقسيمها إلى وحدات الدرجة السفلى .

نلاحظ ـ استطراداً ـ أن الدراسة الأدبية الحديثة سيكثر فيها استعمال هذا المصطلح (الوحدة) . وغالباً ما يتم تقسيم الخطاب إلى وحدات على غرار ما يفعل اللسانيون كما سنبين ذلك في حينه . وما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن اللسانيات بوقوفها عند حد «الجملة» كوحدة كبرى ما تزال مطروحة عليها العديد من القضايا والمشاكل التي يثيرها الموضوع ، وتتعدد في تناوله ومقاربته الاتجاهات والنظريات . لذلك نجد العديد من اللسانيين إلى يومنا هذا ما يزالون يصرون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة وعدم تجاوزها[9] ، وإن كان آخرون يؤكدون على حتمية تخطي هذا الحد لماله من فوائد على تحليل الجملة ذاته[10] . ماذا يعني تجاوز الجملة كوحدة كبرى؟

2.2. إن تخطي الحد معناه بكلمة وجيزة ـ حسب بعض اللسانيين ـ الاضطراب والتعتيم وعدم الوضوح . ويكمن ذلك بدءاً في التسميات التي تأخذها هذه «الوحدة» التي تتجاوز الجملة . فهي عند البعض «الملفوظ» ، وعند آخرين «الخطاب» ، وعند آخرين «النص» . . . وكل واحد من هذه المصطلحات متعدد الدلالات والمعاني . وهي أيضاً يقابل بعضها الآخر ، أو يرادفه في هذا السياق أو ذاك وبسحب هذا الاتجاه أو الآخر.

ومن خلال رصدنا للعديد من الآراء حول هذه المصطلحات نجدها أحياناً تتقارب إلى

درجة أنها تصبح ذات مدلول واحد . وأحياناً أخرى تتباعد إلى الحد الذي يصبح لكل منها مدلوله أو مدلولاته الخاصة . وبما أن هدفنا المركزي هو تقديم التصور الخاص بالمفهوم على ضوء ما نشتغل به في التحليل فإننا سنتعرض لأهم الآراء على اعتبار العديد منها رجعا لآراء أخرى أو تنويعاً على بعض تفاصيلها . وبدون الدخول في العديد من الجزئيات المغرقة في الدقة ، سنرجىء إثارة بعض هذه القضايا إلى الكتاب الثاني* حيث سنتحدث عن النص لنلامسه على ضوء التحديد الذي سنوظفه لتعيين المقصود بالخطاب والخطاب الروائي خاصة.

3.2. في معرض محاولة لا ينس تحديد الوحدات النحوية وانتهائه إلى الحديث عن درجات الوحدة الكبرى ، نجده يثير قضية «الملفوظ» (Enoncé) باعتباره وحدة قابلة للوصف اللساني ويعرض لتحديد هاريس إياه : «إن الملفوظ هو كل جزء من أجزاء الكلام (Partie du discours) يقوم به متكلم ، وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمت من قبل هذا المتكلم»[11].

بهذا التحديد يصبح الملفوظ باعتباره كلاماً منجزاً وحدة متكاملة دلالياً . لكن هذه الوحدة لها تجليات كثيرة . قد تتجاوز الجملة فتصبح خطاباً . كما أنها قد تتشكل من كلمة أو مركب أو جملة «غير مكتملة» . وهذه التجليات الكثيرة والممكنة في الملفوظ سواء كان مكتوباً أو شفوياً هي مدار تعدد آراء اللسانيين وتضاربها حول إمكان اهتمام اللساني بها كموضوع للبحث ، أو تنحيتها على اعتبار خروجها عن دائرة الموضوع.

3 ـ الخطاب وتحليل الخطاب:

يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز. هاريس (1952) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ «تحليل الخطاب» . إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب.

1.3. باعتبار هاريس توزيعياً ، فإنه سعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي يحلل بها الجملة. بدءاً اهتم في أشغاله بتحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين : أولاهما توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة. وهذه مسألة لسانية محضة. أما المسألة الثانية فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع . وباعتبارها قضية خارج لسانية فلم يهتم بها هاريس . ببقائه ضمن حدود المجال اللساني ، عرف الخطاب بأنه «ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[12].

* انفتاح النص الروائي ـ منشورات المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء.

وبمقتضى هذا التعريف يسعى هاريس إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب ، والذي من خلاله تصبح كل العناصر أو متتاليات العناصر لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي ، وفي مختلف مواطن النص . إذ أن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية النص . ومحدد هذا الانتظام بين متتاليات الجملة يكمن فيما يسميه بالتوازي (équivalence) . ومن خلال بحثه عن طبقات التوازيات الموجودة بين العناصر (أجزاء النص المورفيمات. . .) فيما بينها وبحسب الترابطات الموجودة بينها يضبط بنية النص وذلك عن طريق تشكيل طبقات التوازي الحاصلة في لوحة ذات محورين أفقي وعمودي . تظهر في المحور الأول العلاقات بين طبقات التوازي داخل كل جملة في النص . أما في المحور العمودي فإننا نجد تتابع الجمل حسب ترتيبها كما هي عليه في النص المتن[13] .

لقد اشتغل هاريس في تحليله للخطاب على متون قصيرة وذات طبيعة إشهارية تكثر فيها التوازيات بشكل ملموس . كما أن اختزاله التحليل بحسب المكونات المباشرة يجعل كل جملة تعود إلى بنياتها الأولية : مركب اسمي + مركب فعلي . وإذا كان كل نص قابلاً لأن يرجع إلى هذه البنية الأساس ، فإن هذا النمط من الاختزال، كما يسجل ذلك صاحبا كتاب «المدخل إلى التحليل النصي» ، يصبح بلا أهمية في تحليل الخطاب ، لأنه بدل العمل على إبراز البنية الخاصة لجمل نص ما في تسلسلها ، يقف التحليل عند حد تقديمه الخطاب كمتتالية من مركبات إسمية وفعلية ذات علاقات معينة[14] .

2.3 . إذا كان هاريس يقدم تحديده للخطاب انطلاقاً من تعريف بلومفيلد للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهيناً بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ ، فإن باحثاً فرنسياً سيكون لتعريفه للخطاب من منظور مختلف أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية . هذا الباحث هو «بنْفنست» الذي يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود ، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب . ومع الجملة «نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات» ، على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة ، «وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب»[15] .

بإقامة هذا التمييز يجعلنا بنفنست أمام مجالين يختلف أحدهما عن الآخر ، وإن كانا يُعَانِقَانِ الواقع الواحد ، ويقدمان تبعاً لذلك لسانيتين مختلفتين وإن كانت طرقهما تتقاطع دائماً . فهناك من جهة «اللسان» كمجموعة علامات مستخلصة بواسطة إجراءات صارمة، ومن جهة أخرى هناك تجلي اللسان في عملية التواصل . وتبعاً لذلك تغدو الجملة منتمية إلى الخطاب ، ويمكن تعريفها بأنها وحدة الخطاب[16] .

وعكسما رأينا مع هاريس والتوزيعيين في وقوفهم عند حد الملفوظ نجد بنفنست يُقِيمُ

مع العديد من اللسانيين الغربيين مفهوم التلفظ (Enonciation) ، وهو يعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة : إنَّهُ فعل حيوي في إنتاج نص ما ، كمقابل للملفوظ (énoncé) باعتباره الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته . وهكذا يتيح التلفظ دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة . ويرى بنفنست أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ.

من هذا المنطلق التحديدي يعرف بنفنست الخطاب باعتباره «الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل» . والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين ، وهذا الفعل هو عملية التلفظ . وبمعنى آخر يحدد بنفنست الخطاب بمعناه الأكثر اتساعاً بأنه «كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما»[17].

انطلاقاً من هذا التعريف نجدنا أمام تنوع وتعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخُطْبَة الأكثر صنعة وزخرفة . وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضاً كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية وتستعير أدوارها ومراميها من المراسلات إلى المذكرات والمسرح والكتابات التربوية. . . وباختصار كل الأنواع التي يتوجه فيها متكلم إلى متلق وينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير «La personne»[18] .

بعد هذا التعريف الذي يتحدد من خلال عملية التلفظ يميز بنفنست بين نظامين للتلفظ بواسطة تحليله لمقولة الضمير والزمن ، فيبرز لنا نظامين للتلفظ هما الحكي (histoire) والخطاب (Discours) . ويبين كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقاً بالتمييز الذي يقام عادة بين اللسان المكتوب واللساني الشفوي. فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب يوظف كتابة وشفوياً . وفي الممارسة العملية للتلفظ نجدنا في الآن نفسه ننتقل من أحدهما إلى الآخر[19].

إن التمييز الذي يقيمه بنفنست بين الحكي والخطاب انطلاقاً من مجموعة من العناصر التي يتميز بها أحدهما عن الآخر ، وإن كانا يتكاملان ويتقاطعان معاً على صعيد الممارسة التواصلية، سيتأسس انطلاقاً منه تصور متكامل حول تحليل الخطاب الروائي والسردي بصفة عامة وسنقف عند ذلك عندما نتحدث عن الخطاب الروائي وكذا عندما نتحدث عن بعض خصائصه وأحد أهم مكوناته : الزمن.

3.3. مع هاريس وبنفنست رأينا محاولات أولى لتحديد الخطاب. لكننا سنلاحظ منذ بدايات السبعينات محاولات عديدة لمناقشة التحديدات السابقة وقراءتها على ضوء

التصورات التي بدأت تتمايز عن بعضها البعض ، بتعدد المنطلقات والمقاربات . لكن مشكلة الخطاب وتحليل الخطاب غدت إحدى الإشكالات المركزية التي يدلي فيها كل باحث بوجهة نظره ، ويقدم اقتراحاته وإجراءاته للإسهام في بلورة تصور مناسب لمفهوم «مائع» ومتعدد الدلالات . وسنحاول الآن التعرض بإيجاز لوجهات النظر هاته.

في مقدمة دراسته «للدلالة التشاكلات» يطرح فرانسوا راستيه تصوره تحت عنوان «من أجل تحليل الخطاب»[20]. يبين راستيه في البداية أن اللسانيات تحققت كعلم لنجاحها في تحديد موضوعها وأن على تحليل الخطاب أن يحدد موضوعه وهذه ضرورة تاريخية بسبب علاقته الوطيدة باللسانيات . وبعد أن يقدم لنا راستيه تعريف الجملة عند بلومفيلد باعتبارها موضوع اللسانيات ، يؤكد على أن التحليل الذي يبغي تجاوز الجملة أن يعلن عن الحدود التي يمكن أن يقف عندها ، وينتهي إلى أن أمامنا ثلاث استراتيجيات ممكنة وهي على الشكل التالي :

1) اختزال الخطاب إلى موضوع للسانيات وتحديده كتقاطع بسيط وخطي للجمل كما فعل هاريس وكارتس . وللاضطلاع بتحليل خطابات أدبية علينا أن نوفر قواعد نحوية جديدة مثل قواعد الحذف وهذا خيار ممكن.

2) أن نبعد الخطاب عن أن يكون موضوعاً للسانيات ونعتبره غير مرتبط باللسان ولكن بالكلام . وفي هذه الحالة سوف لن يكون داخلاً ضمن مجال علوم اللسان . وهناك العديد من اللسانيين ـ كما سبق أن أشرنا ـ الذين ما يزالون يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب علماً لسانياً .

3) وضع علم للخطابات يكون موازياً للسانيات ويكون موضوعه الفعلي واحداً ، وموضوعه المعرفي مختلفاً : وهكذا سنجدنا بالضرورة أمام عالمين مختلفين وإن كانا يتقاطعان ويتكاملان . وهذا الخيار ممكن بدوره وسنلاحظ أنه ممارس في تحليل الخطابات الأدبية. وذلك من خلال التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب أو النص كما سنعاين ذلك في حديثنا عن الخطاب الروائي.

إن راستيه من خلال تقديمه لهذه الاستراتيجيات الثلاث يكون ـ عملياً ـ يقدم لنا وجهات النظر الموجودة في بدايات السبعينات بصدد الخطاب وتحليله . فهناك تصور هاريس الذي يوسع مجال الدراسة اللسانية بإدخال الخطاب ضمن موضوعها وهناك التصور الذي يرفض ذلك مطلقاً ، وهناك أخيراً التصور الداعي إلى خلق علم جديد للخطاب على غرار اللسانيات باعتبارها العلم الرائد . وسنلاحظ راستيه يقدم لنا مقترحاً جديداً لا يختلف ـ جوهرياً ـ عن التصور الأخير وإن كان ينتقده من وجهة خاصة .

يذهب راستيه إلى عدم اعتبار البنيات الخطابية مختلفة مسبقاً عن البنيات اللسانية إذ علينا أن نسمي تلك البنيات التي تنظم عناصر المستوى اللساني الواحد بنيات بلاغية ، وأن نسمي البنيات التي تطابق عدة بنيات بلاغية وعلى مستويات متعددة بنياتٍ أسلوبية . وعلينا من جهة ثانية ألا نعطي للجملة ولا لأية وحدة لسانية دوراً نظرياً مسبقاً، لأنه سيكون من العبث إنجاز لسانيتين مختلفتين إحداهما عن الأخرى لتحليل مقطعين «لرونسار» بذريعة أن اللسانيات الأولى تهتم بالجملة والثانية بالعديد من الجمل . وبذلك يمكننا أن نقدم «تحليلاً للخطاب» كاختصاص جديد له موضوعه الخاص. وانطلاقاً من هذا التصور يقوم راستيه بدراسته عن التشاكلات في البنيات الخطابية على غرار العمل الذي قام به غريماس وهو ينطلق مما يسميه بالسميولوجيا المركبية[21].

4.3. وقريباً من التعريفات التي أوردها راستيه سنة 1972 نجد أصحاب «معجم اللسانيات» (1973) يقدمون لنا ثلاثة تحديدات للخطاب . فهو أولاً يعني اللغة في طور العمل ، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة ، وهو هنا مرادف للكلام بتحديد دوسوسور . وهو يعني ثانياً ، وحدة توازي أو تفوق الجملة ، ويتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية وهو هنا مرادف للملفوظ . أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل . ومن هذه الزاوية فإن تحليل الخطاب يقابل كل اختصاص يرمي إلى معالجة الجملة كأعلى وحدة لسانية[22]. بعد تقديم هذه التعريفات الثلاثة يتم عرض وجهتين للنظر تتصل أولاهما بتصور بنفنست والأخرى بمشروع هاريس، وما يطرحانه من قضايا وطرائق في التحليل.

نعاين بجلاء من خلال وجهات النظر التي تعرضنا لها إلى الآن أن المشكلة الرئيسية التي لازمت تحليل الخطاب هي تحديد موضوعه. هذا الموضوع الذي ظل يتردد حول المفهوم نفسه (الخطاب). وهذه المشكلة التي لازمته منذ البداية ستظل لاصقة به إلى أيامنا هاته رغم التطورات التي طرأت على القضية المطروحة، ورغم التقدم الهائل الذي حققه تحليل الخطاب من جهة والخطاب من جهة ثانية . تظهر هذه التطورات ، وهذا التقدم في ظهور اختصاصات عديدة تدعي كون «الخطاب» موضوعها الرئيس بامتياز . وأنَّ لها تصوراتها وإجراءاتها الخاصة التي تسعفها في تقديم تصور متكامل لتحليله ؛ وبلورة أدواتها ونظريتها لتصبح قابلة للتعميم على موضوعات أخرى . وإذا كان المشكل الذي أثير بدءاً عن الخطاب وتحليل الخطاب هو كونهما غريبين وسط قلعة اللسانيات العتيدة ، فإن المشكل الذي سيتعرضان له منذ أواسط السبعينات هو أنهما سيصبحان أهلاً لكل المجالات والاختصاصات . وبعض من هذه المشاكل هو ما سيتعرض له كتاب د. مانكينو .D)

(Maingueneau) وبسبب طول هذه المقدمة الذي صدر بها الكتاب الذي يتناول أهم اتجاهات تحليل الخطاب إلى أواسط السبعينات فإننا سنركز على أهم القضايا التي يثيرها.

5.3. يبدأ منكينو أولاً بإثارة أكثر مشاكل تحليل الخطاب خطورة والتي يراها تكمن ليس فقط في مشكلة أن يجد له مكاناً ضمن العلوم الإنسانية، ولكن أيضاً مشكلة أن يحدد وحدة في داخل النظرية اللسانية ما دام لم يحدد بعد منهجيته وموضوعه بالشكل المناسب. ومصدر مشاكله أيضاً يبدو في كونه يستعير أدواته من مجالات مثل الدلالة والتلفظ وهما من المجالات الأكثر تقلباً وبحثاً عن الاستقرار في الفكر اللساني المعاصر. ولعل مرد كل ذلك يعود إلى كونه يمتلك خاصية موقعة في نقطة اللقاء بين اللسانيات والعلوم الإنسانية. ونتيجة لذلك هناك نوع من «الطلب» النظري من قبل العلوم الإنسانية وهناك بالمقابل «العرض» غير الكافي من قبل اللسانيين الذين يودون لو أن تحليل الخطاب يمدهم بالتقنية العلمية التي تتيح لهم نتائج شكلية تصلح لتأويلاتهم الفوق لسانية[23].

يحدد الباحث الخطاب باعتباره مفهوماً يعوض الكلام عند دوسور وَيُعَارِض اللسان. وبَعد وقوفه عند تمييز دُوسُوسُور بَيْنَ الكلام واللسان يتبين كون الجملة لا تدخل في إطار اللسان ولكنها تنتمي إلى الكلام موئل الفعالية والذكاء. وهذا التعريف نجده يشاكل تعريف بنفنست للجملة حين يعتبرها وحدة خطابية. يثير بعد ذلك موقف كل من هاريس وبنفنست من الخطاب ويكشف لنا عن تعدد دلالاته من خلال إبراز كون تحليل الخطاب عكس مجالات لسانية عديدة يذلل موضوعه بصعوبة منتهياً إلى تعيين ستة تعريفات للخطاب على الشكل التالي:

1) الخطاب مرادف للكلام عند دوسوسور وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية.

2) هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظاً.

3) تعريف هاريس السابق الذكر (انظر فقرة 1.3).

4) في المدرسة الفرنسية وخصوصاً مع كَيسبن (L. Guespin) تتم المعارضة بين الملفوظ والخطاب: فالملفوظ متتالية من الجمل الموضوعة بين بياضين دلاليين. أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها. وهكذا فنظرة تلقى على نص من وجهة تَبَنْيُنِهِ لغوياً تجعل منه ملفوظاً وأن دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النص تجعل منه خطاباً.

5) تعريف بنفنست السابق الذكر (انظر فقرة 2.3).

6) تعريف أخير يعارض بين اللسان والخطاب. فاللسان ينظر إليه ككل منته وثابت

العناصر نسبياً . أما الخطاب فهو مفهوم باعتبار المآل الذي تمارس فيه الإنتاجية وهذا المآل هو «الطابع السياقي» (Contextualisation) غير المتوقع الذي يحدد قيماً جديدة لوحدات اللسان. لذلك نقول حسب هذا التعريف أن تعدد دلالات وحدة معجمية هو أثر للخطاب الذي يتحول باستمرار إلى أثر للسان.

بعد تقديم هذه التعريفات ومن منظور يضع في الاعتبار الشروط السوسيو ـ تاريخية ينحاز إلى التعريف الرابع لأنه يرتكز على أساس إنتاج الخطاب . ويثير بعد ذلك بعض المشاكل المتصلة بهذا الربط بين الملفوظ والخطاب بتقديم قراءة لتصور ديكرو وهو يميز بين المكون اللساني الذي يثبت المعنى الحرفي بعيداً عن السياق التلفظي وبين المكون البلاغي الذي يؤول هذا الملفوظ بإدماجه في مقام وسياق تَوَاصُلِيَّيْنِ محددين . وتبعاً لهذا التصور وكما يقدم ذلك شارودو (P. Charaudeau) من وجهة نظر مانكينو يصبح الملفوظ خاصاً بالاستعمال والمعنى ، ويصبح الخطاب وهو الملفوظ بزيادة مقام التواصل خاصاً بخاصية الإنتاج والدلالة . وواضح هنا أن معنى الملفوظ يتحدد خارج النطاق التلفظي وأن دلالة الخطاب ترجع إلى شروط وملابسات التواصل . ثم ينتقل مانكينو بعد ذلك إلى تعريفات قريبة من التعريفات اللسنية (Paralinguistique) عند كل من ديريدا وميشيل فوكو وكريستيفا ، التي يرى أنها ذات خصوصية إذ أنها تعريفات واسعة جداً باستثناء كريستيفا التي تسعى إلى إقامة نظرية للنص . ويخصص الباحث بعد المقدمة أربعة فصول لأربع مقاربات : المعجمية والتركيبية والتلفظية وأنحاء النص.

6.3. ومند أواسط السبعينات إلى يومنا هذا سيعرف تحليل الخطاب وتعريفه مشاكل جديدة . ونوع هذه المشاكل لا يتصل هذه المرة بصعوبة تحديده لموضوعه أو ما شابه هذا من المشاكل التي صاحبت البدايات . إن هذه المرحلة (أواسط السبعينات) شهدت تبلور الاتجاهات وتطور المجالات اللسانية والإنسانية بصفة عامة . وعلى سبيل المثال لم يبق الحديث ـ كما كان في أواسط الستينات جارياً حول «التحليل البنيوي للحكي» ، وإنما أصبح الحديث عن بويطيقا الحكي بعد أن تميزت الاختصاصات وتكشف الاتجاهات. . .

إن هذا التطور الحاصل سينعكس بشكل إيجابي على تحليل الخطاب وتعريف الخطاب . وبذلك ستصبح إحدى مشاكله الجديدة مرتبطة بالمشاكل الواقعة على مستوى مختلف العلوم اللسانية والأدبية . ومنها أنه سوف لن يظل حبيس مشاكل تحديد موضوعه وموقعه ضمن باقي العلوم ، إذ سيصبح له موقعه المتميز ضمنها كما أن موضوعاته ستتعدد بتعدد الاتجاهات والمجالات التي تمارسه.

ذلك ما سيلاحظه جان كارون سنة 1983 حين يسجل أن مفهوم الخطاب بدأ في السنوات الأخيرة «يستقطب مختلف الأعمال ومن منظورات جد مختلفة تذهب اللسانيات إلى

البـلاغة ففلسفـة اللغة والسيكو ـ لسانيات»، وهي ذات طبائـع متبـاينـة تبـدأ من الإحصـاء المعجمي إلى نظريات السيميوطيقا النصيَّة. . . . »[24].

ومن منظور سيكو ـ لساني يعرف الخطاب بأنه «متتاليـة منسجمة من الملفـوظات»[25] ويفسر هذا التعريف انطلاقاً من ثلاث ملاحظات هامة :

1 ـ إن الخـطاب يفترض **تعـالقا** يتم بـواسـطة الفعـاليـة التلفـظيـة بين مجمـوعـة من الملفوظات . وهذه الملفوظات لا يجب اعتبارها مبنية سلفاً وأن علينا أن نربط بينها ، وذلك إنطلاقاً من أن أي ملفوظ لا يمكن أن يكون منعزلاً عن غيره . إنه يدخل معها في علاقات علينا تحديد معناها ووظيفتها .

2 ـ لكن الطابع السابق ليس كافياً فالخطاب هو أيضاً **عملية مستمرة** : إنه يجري في الزمن بشكل موجَّه . وهذا الطابع الموجـه ينعكس داخل الملفـوظ ذاته من خـلال البنية : علاقات الموضوع بالمحمول . . . وهكذا يتجلى الخطاب كتتابع تحويلات تتيح الانتقال من حالة إلى أخرى وهكذا ـ . . .

3 ـ وأخيراً إن التتابع لا يتم بأي وجه ، إنه يأخذ طابع **التصاعد** في اتجاه هدف ما . وتبعاً لذلـك تغدو للخـطاب فعلاً قصـدية . ومن خـلال هذا العنصـر الأخير يبـدو المنطلق السيكولوجي الذي يتحدد ضمنه تصور كـارون ، وكذا من خـلال ترابط هـذه الملاحـظات يتحقق الخطاب كفعل منسجم[26] .

7.3 . وعلى غرار العمل الذي قام به كارون نجد موشلر (1985) (J. Moeschler) يعرف الخـطاب وتحليل الخـطاب انطلاقـاً من منظور خـاص يتحكم في تحديـد موضـوع تحليل الخطاب وطريقة ممارسة التحليل . يسعى موشلر إلى إقامة تحليل تداولي للخطاب. يبـدأ أولاً بالحديث عن مجالات تحليل الخطاب التي يحصرها في ثلاثة :

1) في فرنسا ، اهتم تحليل الخطاب بـ «خارج اللساني» بالمعنى التقليدي أي كل ما تهتم بـه اللسانيـات بالمعنى السـوسوري . وتـدخل في ذلـك آثار الكـلام والآثار السيـاقية والأيديولوجية . ويبين كون تحليل الخطاب اعتمد على المقـاربة المعجميـة أو الدلاليـة أو حول التأويل الاجتماعي ـ السياسي للخطاب .

2) في التقليـد التوليـدي يتعارض تحليـل الخطاب وتحليـل الجملة . وهكذا يسعى التوليديون الذين يشتغلون على الخطاب إلى إقامة نحو أو أنحاء للخطاب على غـرار أنحاء الجملة . ومن نفس المنطلقات التي تحددها التوليدية .

3) في التقليد الأنجلو ـ ساكسوني، وبالأخص مدرسة بيرمنكَام يرتبط تحليل الخـطاب بنمط معين من تحليل الحوار (المخاطبة) انطلاقاً من التفـاعلات داخـل القسم بين المعلم

والتلاميذ ، وذلك عبر تحديد مجموعة من المقولات والوحدات الحوارية من العلاقات والوظائف التي يمكن أن تحققها هذه الوحدات .

وبعد عرضه لهذه الاتجاهات الثلاثة يبين انحيازه إلى الأخير بتأكيده على أن الخطاب يعني الحوار ، وتوضيحه بأن التحليل التداولي للخطاب عليه ـ بحسب وجهة نظره ـ أن ينبني على ثلاثة مجالات يختلف بعضها عن بعض وهي :

1 ـ التداولية اللسانية . 2 ـ نظرية البرهان . 3 ـ تحليل الخطاب أو المخاطبات . ويقوم الباحث بعد ذلك بإجراء تحليلاته للخطاب (الحوار) بناء على هذه المُقدمات[27] .

8.3 . منذ أواخر السبعينات وبدايات الثمانينات ، بدأ تحليل الخطاب يتبلور بشكل مختلف عما وجدناه في الأدبيات الفرنسية والأوروبية بصفة عامة ، في الكتابات الأنجلو ـ امريكية . ومرد ذلك إلى الثورات اللسانية التي تحققت في أمريكا لأسباب عديدة لا مجال للحديث عنها هنا . وأهم ملاحظة يمكن تسجيلها في هذا النطاق هو استبعاد التراث الأدبي الأوروبي في مجال تحديد الخطاب ، وَكَأَنَّ الدراسات الأنجلو ـ امريكية تنطلق من فراغ لذلك تكاد تخلو الكتابات الانجليزية من الانطلاق من النظريات الأوروبية .

يتبدى لنا هذا بجلاء في تعامل موشلر مع الخطاب وتحليله بانطلاقه من مدرسة بيرمنكَام التي تحصر الخطاب في الحوار وسنلاحظ أن العديد من اللسانيين الذين يكتبون بالانجليزية ينطلقون من هذا التحديد ، أو ما يتصل به . مثال ذلك ما نجده مع «مايكل هُوو» في كتابه «حول ظاهر الخطاب» . يبرز «هُوو» إنتماءه إلى مدرسة بيرمنكَام التي يتزعمها أوجين ونيتر (E. Winter) ويؤكد أنه سيتعامل مع الخطاب باعتباره «المونولوج» شفوياً كان أو كتابياً . وفي الممارسة يظهر الأسس الاختبارية التي يقوم عليها تحليله للخطاب بإبراز التطبيقات العملية التي أجريت على طلبة المعهد ونتائجها[28] .

وقريباً من هذا التصور وبان بشكل مختلف يناقش ستابس Stubbs مختلف آراء الباحثين في الخطاب وتحليله وبصفة خاصة في الأدبيات الأنجلو ـ ساكسونية من هاليداي إلى فان ديك ويدسان ويؤكد انحيازه إلى استعماله الخطاب كمُقابل للحوار إلا أنه يدرسه من زاوية سوسيو لسانية[29] .

يقصر العرض عن تتبع مُختلف الاتجاهات والتجارب وفيما أبرزناه كفاية للدلالة على المشاكل التي طرحناها في بداية هذا المدخل ، هذا مع العلم أن هناك آراء أخرى لا يمكن تجاوزها أجلناها إلى الحديث عن النص لأن أصحابها يقيمون تمييزات بينهما ، وبالأخص فَانْ دِيكْ (1972 - 1977) وهاليداي (1976 - 1978 ...)، الأول وهو يبحث عن أنحاء النص والثاني وهو يبحث في الوظائف على غرار ما سنلاحظ ذلك مع بعض الباحثين في الرواية في

الأدبيات الأنجلو ـ أمريكية عندما نتحدث عن الخطاب الروائي .

9.3. نستخلص من كل ما تقدم ملاحظتين أساسيتين :

1 ـ تتعدد دلالات الخطاب بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب . وعلى هذا الأساس ، تتداخل التعريفات أحياناً أو تتقاطع ، وأحياناً أخرى يكمل بعضها الآخر أو يتباعد وإياه .

2 ـ لتحديد الخطاب وتحليله التحديد والتحليل المقبولين علينا أن نحدد الاتجاه الذي ننتمي إليه والمجال الذي نشتغل فيه وفق أسئلة ابستيمولوجية محددة . نجيب من خلالها عن هذه الأسئلة : لماذا هذا التعريف ؟ ما هي الأدوات والإجراءات المناسبة؟؟ إلى ماذا نبغي الوصول؟ وكيف؟؟ . . .

ب ـ تحليل الخطاب الروائي

1.5. إذا كان الخطاب ، بحسب التعريفات التي تعرضنا إلى بعضها بدءاً من متتالية من الجمل إلى الحوار فالمونولوج مروراً بالملفوظ والتلفظ ، وما يدخل في علاقة بأحدهما ، فما الذي يباعد بينه ، ونحن نتحدث هنا عن الخطاب الروائي ، وبين التصورات التقليدية في النقد التي تعاملت مع الرواية والعمل الروائي وما شابه ذلك من المفاهيم التي سجلنا في المدخل (أ ـ 1 ـ 1) أنها لا تدل على «موضوع» الدراسة بدقة كما تم ذلك مع الشكلانيين الروس وهم يبحثون في «الأدبية» كموضوع أو «الخطاب» مع البويطيقا الجديدة أو غيرها من الاختصاصات؟ .

قد يبدو هذا السؤال مشروعاً عندما ننظر إلى تلك التعريفات نظرة تبسيطية ، لكن هذه المشروعية سرعان ما تزول عندما نعرف أن خصوصيات تلك التعريفات تحمل في طياتها طرائق جديدة في التصور ، وإجراءات مختلفة في التحليل . وبحسب تحديدنا للشيء يتم فهمه وصياغة آليات هذا الفهم . وهذا ما سنحاول معاينته الآن من خلال عرض تحديدات الخطاب الروائي ، وما يستتبعها من اختلاف على مستوى تحديد مكوناته وخصائصه بشكل يجعلنا نلامس بجلاء التمايزات الجوهرية أو العرضية بحسب نوع الفهم الذي انطلاقاً منه نفهم الخطاب الروائي .

2.5. في هذه النقطة من التقديم سنتحدث عن «الخطاب الروائي» لذلك نرى من الضروري قبل تحديده كخطاب أولاً وكمكونات وخصائص ثانياً ، ومن خلال تحليلات معينة للخطاب ثالثاً ، أن نقدم توضيحين متلازمين :

1 ـ كان الأَوْلى أن نتحدث هنا ، عن الخطاب الحكائي أو السردي ، بدل الحديث عن الخطاب الروائي ، لسبب بسيط ، وهو أن التحليلات التي سنقوم بقراءتها أجريت على خطابات تقوم أساساً على الحكي (récit) ، ومنه تستمد طابعها الحكائي (قصص قصيرة ـ روايات ـ حكايات شعبية . . .) لذلك فحديثنا عن الخطاب الروائي يأتي انطلاقاً من المتن الذي سنشتغل عليه .

2 ـ إن الخطاب الروائي يندرج ضمن الخطاب الحكائي أو السردي (وسنوضح لاحقاً الفرق بينهما) ، لذلك كانت التحليلات التي سنتعرض لها تقدم إجراءات أو نماذج قابلة للاختبار على الخطاب الحكائي أياً كان نوعه . وتكون تسمية نوع الخطاب المشتغل عليه متصلة بالحكي مرة أو بإحدى أنواعه مرة أخرى ، الشيء الذي يبرر عمق العلاقة بينهما . ولهذا نرى أهمية هذا التوضيح ذي الطابع المنهجي .

1) القصة والخطاب :

إن كل الذين اشتغلوا على الحكي لجأوا إلى إجراء تمييزات داخل كل عمل حكائي كيفما كان نوعه . وسنلاحظ اختلافات بينهم على هذا الصعيد ، ويمكن معاينة كون هذه التمييزات تأخذ شكلين : ثنائي أو ثلاثي . وكل هذه التمييزات ثنائية كانت أو ثلاثية يتم تسجيلها بشكل رئيسي عندما يتعلق الأمر بتحديد الحكي أو عند الحديث عن الزمن . نبدأ أولاً بالحديث عن التقسيم الثنائي للحكي ، ونتحدث بعد ذلك عن التقسيم الثلاثي من خلال الأسئلة التي طرحناها مع الوقوف عند مميزات هذا التحديد أو ذلك وما يصاحب ذلك من فروقات واختلافات .

1.1. عندما حدد الشكلانيون الروس «الأدبية» موضوعاً للعلم الجديد (البويطيقا) الذين يسعون إلى إقامته ، انطلقوا من مجموعة من الإجراءات التي تغاير النظرة التقليدية للأدب . بل إن جزءاً كبيراً من أعمالهم انصب على السجال ولا سيما في البدايات مع الآراء القديمة . كان نزوعهم الوضعي من خلال اهتمامهم بالشكل أو الخصائص النوعية للأدب بارزاً منذ بداياتهم الأولى . كما كان اسْتِلْهَامُهم للنزعات العلمية المعاصرة بادياً على السطح ، من خلال اعتمادهم على اللسانيات وهي في بداياتها سواء من خلال تصريحاتهم المباشرة ذات الطبيعة النظرية ، أو تطبيقاتهم التي أجروها على اللغة الشعرية وما يتصل بالشعر من جوانب ذات طبيعة لسانية أو على باقي أنواع الخطاب الأدبي (قصص ـ حكايات ـ قصائد ـ روايات . . .) .

في هذا الصدد يبيِّن وايخنباوم أهمّ اللحظات الرئيسية في تطوّر الشكلانيين الروس من خلال أهمّ القضايا التي تناولوها في أربع لحظات :

1 ـ إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية ، وما استتبع ذلك من نتائج ودعوات إلى إقامة بلاغة جديدة تضاف إلى البويطيقا .

2 ـ انطلاقاً من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد تم التوصل إلى مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة .

3 ـ انطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن تم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل

متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظم ـ معجم ـ دلالة) .

4 ـ انطلاقاً من تحديد مفهوم النسق والوظيفة تم الانتقال إلى إقامة تصور جديد لتطور الأشكال تاريخياً . . .[30] .

من خلال هذه الخلاصات المركزة التي يستنتجها ايخنباوم تهمنا بالدرجة الأولى الملاحظة الثانية وجزئياً الملاحظة الأخيرة . نعاين بجلاء من خلال هاتين الملاحظتين دور الشكلانيين الروس في البحث عن مختلف أنساق الحكي تزامنياً وتزمنياً . لقد تم اهتمام الشكلانيين بالأنساق البنائية في العمل الحكائي انطلاقاً من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي وبين الأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة . وهذا ما نعاينه بجلاء من خلال أبحاث شلوفسكي عن بناء القصة القصيرة والرواية وتوماشفسكي في دراسته عن نظرية الأغراض .

ركزت الدراسة الأدبية قديماً كل اهتمامها على المادة الحكائية . وهي التي كانت تسميها المضمون رادة كل ما تبقى للشكل الخارجي[31] لكن توماشفسكي وانطلاقاً من تصور الشكلانيين الروس يميز ضمن العمل الحكائي بين ما يمكن تسميته بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي . يقول : «إننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل . . . وفي مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا . . .»[32] .

إن هذا التمييز في تقديري نظير تمييز دوسوسر يبين اللسان والكلام ، وما كان له من دور في تغيير مجرى الدرس اللساني بجعله مقتصراً على دراسة اللسان كموضوع . وفي أعمال الشكلانيين سنجدهم يركزون على المبنى الحكائي (Sujet) الذي يولونه الأهمية الخاصة في بحثهم عن الأنساق الوظائف والحوافز . يبدو لنا هذا بجلاء في تحليل شلوفسكي لرواية دون كيشوط عندما يبرز الصفة غير المستقرة للبطل ، ويصل إلى استخلاص «أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي» ، وهكذا كان يقع الإلحاح على أسبقية المبنى (Sujet) والبناء على المادة (fable)»[33] .

كان لهذا التميز الدور البارز في إعطاء الدراسة الأدبية بعداً جديداً ، لأن كل الذين سيطورون أعمال الشكلانيين الروس سيحددون المبنى الحكائي موضوعاً . وليس المبنى الحكائي إلا الخطاب كما سنعاين ذلك مع تودوروف الذي ينطلق من أعمال الشكلانيين الروس مطوراً إياها إلى جانب العديد من الباحثين .

2.1. في دراسته الهامة عن مقولات الحكي الأدبي في عدد «تواصلات» الخاص

بالتحليل البنيوي للحكي ، والذي يمكن من خلاله تسجيل حقبة جديدة في تحليل الحكي ، ينطلق تودوروف من تمييز توماشفسكي بين المتن والمبنى ، فيؤكد بدءاً أن لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين . إنه في آن واحد : قصة وخطاب[34] .

إن القصة (histoire) تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها . وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك . أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة ، وبحيال هذا الراوي هناك القارىء الذي يتلقى هذا الحكي . وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة) ، ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)[35] .

ينبني تودوروف تمييزه هذا بين القصة والخطاب انطلاقاً من تمييز الشكلانيين الروس من جهة ، وتمييز بنفنست بين الحكي والخطاب من جهة ثانية . لكنه يذهب بعيداً في التاريخ الأدبي ليبرز كون هذا التمييز يجد له أصولاً حتى في البلاغة القديمة التي تقيم اختلافاً بين مظهرين للعمل : فالقصة تتصل بما يسمى في البلاغة بـ (Inventio) ، ويرتبط الخطاب بما كانت تسميه بـ (Dispositio) .

بهذه الإحالة التي تمتد من التاريخ مع البلاغة إلى البويطيقا مع الشكلانيين الروس واللسانيات مع بنفنست يقدم تودورف تصوراً متكاملاً لدراسة الحكي ، سواء في التمييز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما ، أو في خصائص كل واحد منهما . ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين ، مركزاً بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثاً وتقصياً .

فالحكي كقصة يتم التمييز فيه بين مستويين هما : منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة ثانية . أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب : زمن الحكي وجهاته وصيغه .

يهمنا في هذا النطاق أن نسجل كون تعريف تودوروف للخطاب باعتباره يتصل بطريقة تقديم القصة يتماشى والمنطلق الذي انطلق منه توماشيفسكي من جهة ، والتحليل اللساني من جهة ثانية . فإذا كان اللساني في تحليله الفعل بحسب زمنه (temps) وجهته (aspect) وصيغته (Mode) ، فإن مكونات الخطاب الحكائي بحسب هذا التصور هي مكونات الجملة الفعلية . وهذاالتماثل بين الجملة الفعلية والخطاب الحكائي هو الذي على أساسه يمكن أن نقيم تحليلاً بويطيقياً للحكي . وعندما يبين تودوروف كون ما يهمنا بالدرجة الأولى هو طريقة

الحكي (الخطاب) يغدو تحليل الخطاب من جهة مظهره الفعلي أو اللفظي مركزياً (Aspect verbal) . والتركيز على المظهر الفعلي لا يعني إمكان إلغاء المظاهر الأخرى ، تركيبية كانت أو دلالية (A. Syntaxiques /Sémantiques) . وسنعاين تودوروف في طبعة 1973 لكتابه البويطيقا يطرح مشاكل تحليل النص الأدبي بصفة عامة ومن خلال مختلف جوانبه.

3.1 . من المنطلق نفسه يقيم جيرار جنيت تمييزاً بين ما يسميه الحكي (récit) والخطاب (Discours) في دراسته حول «حدود الحكي» التي ضمها عدد «تواصلات» السالف الذكر . يرى جنيت أن البويطيقا الكلاسيكية مع أرسطو وأفلاطون قبله تختزل مجال الأدب التمثيلي بجعله مقتصراً على المحاكاة . وهي بذلك تلغي العديد من الخطابات ذات الوظيفة التمثيلية في الشعر . ويقترح تمييز بنفنست بين الحكي أو القصة (histoire) والخطاب (Discours) ، ملاحظاً أن هذا التمييز يسعفنا بتجاوز الاختزال الذي حصرت فيه البويطيقا الكلاسيكية نفسها . وهكذا سيصبح مفهوم الخطاب عند بنفنست شاملاً لكل ما أسماه أرسطو بالمحاكاة المباشرة . وتدخل فيه خطابات الشاعر أو الراوي ، التي تعطي للشخصيات . ثم يقوم بعد ذلك جيرار جنيت بقراءة لتمييز بنفنست من خلال بعض الأمثلة التي وظفها بنفنست نفسه أو استقاها من نصوص أخرى[36] .

إن جيرار جنيت كما نلاحظ هنا ينطلق بدوره من البويطيقا الكلاسيكية ومن تمييز بنفنست ، وسنقف عند تحديداته للخطاب الروائي ومكوناته وخصائصه عندما نتحدث عن التقسيم الثلاثي ، وهي تحديدات ومكونات لا تختلف جوهرياً عما رأينا عند تودوروف.

4.1 . إذا كان تودوروف وجنيت من خلال تعريفهما للخطاب الحكائي ينطلقان من تمييز بنفنست كلساني ويحاولان إعطاءه أبعاداً تساير تصورهما البويطيقي ، ويماثلان بين الجملة والخطاب على مستوى التحليل النحوي من خلال التركيز على الجوانب الفعلية الثلاثة ، فإن مجموعة «لييج» تتوخى الهدف نفسه وهو تقديم مشروع متكامل لتحليل الخطاب الأدبي لكن انطلاقاً من تصورها البلاغي . في سنة 1970 ظهر كتاب «البلاغة العامة» الذي تبين فيه الجماعة قراءتها البلاغية الجديدة ، وتذيل اجتهاداتها بطرح تصور لما أسميته بـ «صور السرد» وهو القسم الثاني للكتاب .

إن السرد (Narration) أو الحكي (récit) في رأي الجماعة غير قابل للوصف انطلاقاً من مقولات النحو[37]. وهنا يمكن أن نسجل اختلافها مع تودوروف وجنيت اللذين يقيمان تماثلاً بين تحليل الجملة والخطاب بحسب مقولات النحو . ويكمن السبب ، في رأي الجماعة ، في أننا نجد عدة أنظمة غير لسانية يستعمل فيه الحكي أو السرد مثل الفنون التشكيلية والمسرح والسينما . . . وبما أن الحكي يشكل حقلاً مهماً للتعميم البلاغي فإنهم يسعون إلى إقامة تصور متكامل في تحليل الحكي كيفما كان تجلّيه النظامي ، أو بمعنى آخر ، سواء

تجلى هذا الحكي من خلال أنظمة لسانية أو غير لسانية . . .

لإنجاز ذلك نجدهم ينطلقون من التمييز الـذي قام بـه يلمسليف (Hje!mslev) بين : شكل وماهية التعبير من جهة ، وبين شكل وماهية المحتوى من جهة ثانية ، على اعتبار كون هذا التمييز كما يلاحظ ذلك نيكولا روفي (N. Ruwet) يتيح إمكانية تحليل أنـظمة عـلامات أخرى غير اللغات الطبيعية.

تبعاً لهذا التمييز لا نجد الجماعة تتحدث عن الحكي أو السرد كمـا نجد ذلـك عند تودوروف وجنيت ولكن عن العلامة (أو الدّليل) السردية أو الحكائية (لا نجد عند الجماعة تمييزاً بين السرد والحكي) . والعلامة الحكائية تتشكل من خلال علاقة الحكي السارد بالحكي المسرود . أو بمعنى آخر أكثر وضوحاً بين «الخطاب (Discours)» و«الحكي (récit)» .

إن الجماعة تفضل هذين الاستعمالين وتشير إلى كثرة الاستعمالات الـواردة في عدد «تواصلات» الخاص بالتحليل البنيوي للحكي . فكيف تميز الجماعة بين الخطاب والحكي انطلاقاً من تمييز يلمسليف؟ .

في محـورين أفقي وعمودي يتكـون أولهما من المـاهية والشكـل والثاني من التعبيـر والمضمون تملأ الجماعة مختلف البياضات التي تربط بينهما من خلال هذا الشكل :

	الماهية	الشكل	
التعبير	رواية ـ فيلم ـ رسوم متحركة	الخطاب السردي	العلامة الحكائية
المضمون	عوالم واقعية أو متخيلة ، قصص واقعية أو متخيلة	الحكي	

(بنية سيميوطيقا الحكي لدى جماعة ليبج)

نلاحظ من خلال هذا الشكل أن العلامة الحكـائية تنتـظم الخطاب والحكي : الأول باعتباره شكل التعبير ، والثاني كشكل للمضمون . ومصطلح العلامة مأخوذ هنا من العلامة عنـد دوسوسـور وقد أصبحت مـع يلمسليف وحـدة للشكـل تتكـون من شكـل المضمـون (المفهوم) وشكل التعبير (صور سمعية) ، وتبعاً لهذا التصور نجد هنا أيضاً تماثلاً بين العلامة والعلامة الحكائية.

في تحليل الجماعـة للعلامـة الحكائيـة نجدهـا تقيم تمييزاً بين الخـطاب والحكي .

فتناول الخطاب من جهة : الزمن سواء تعلق الأمر بعلاقات المدة أو التتابع أو التضمين ثم فضاء الخطاب وأخيراً من خلال وجهة النظر . أما الحكي فتتم دراسته من خلال الشخصيات والقرائن والمؤشرات والأشياء والعوامل . . .

نستنتج من خلال هذا العرض المركز لوجهة نظر أصحاب البلاغة العامة أنهم يعرفون الخطاب باعتباره شكلاً للتعبير . وهذا الشكل لا يمكن أن يدرس إلا في ارتباط بشكل المضمون لما بينهما من صلات تتحدد بواسطتها العلامة الحكائية . ويبقى الاختلاف في التحديد رهين الاختصاص المنطلق منه (البلاغة) والأدوات الإجرائية الموظفة في التحليل ، رغم ما يمكن أن يبدو لنا من تشابه بين تصور الجماعة وتودوروف وجنيت في بعض الجوانب المتعلقة بالخطاب . إن التصورين يتفقان مثلاً فيما يتصل بالزمن ووجهة النظر وإن كانا يختلفان في كيفية التعامل معهما ، أما الفضاء بالنسبة لتودوروف وجنيت فلا يمكن إدخاله ضمن مقولات «نحو» الحكي .

5.1 . بعد تمييز موريس جان لوفيف (M.J. Lefebve) بين الخطاب الأدبي واليومي ، وبين كيف فهم الأدب قبل التحول الذي طرأ مع القرن التاسع عشر وبعده ، يستعير من اللسانيات بعض المصطلحات الأساسية قصد تدقيقها ، ما دام الأدب معالجة خاصة للغة . من أجل ذلك ينطلق من التمييز الذي قام به دوسوسور بين اللسان والكلام ويرى على غرار أريك بيزنس (Buyssens) في كتابه «اللغات والخطاب» ، ضرورة إدخال مصطلح جديد وثالث يضاف إلى السابقين وهو الخطاب[38] .

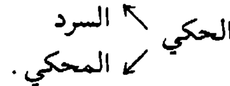
إن الخطاب يتعارض في آن مع اللسان والكلام . وإذا كان اللسان خزان العلامات والقواعد فإن الخطاب يتعلق بالترابطات التي تتم على هذه العلامات بحسب القواعد التي تمليها الشفرة ، (code) ، أما الكلام فيصبح إذن هو الاستخراج الملموس لهذه التنسيقات ، أي أنه فعل التواصل ذاته ، ويخضع الخطاب الأدبي لنفس «الشفرة» التي نجدها في الخطاب اليومي ، لكنها تختلف مع ذلك ، ما دام الأدب استعمالاً خاصاً للغة . وهذا سيدفعنا إلى افتراض شفرة ثانية يمكن إضافتها إلى الشفرة العادية . يسمي لوفيف هذه الشفرة بالشفرة البلاغية ، ويرى ضرورة إقامة متتالية من القواعد التي تشكل اللسان الأدبي . وتبعاً لذلك يُقِرُّ بأن الشفرة البلاغية تختلف عن اللسانية وهذا يستدعي ضرورة البحث في خصائصها[39] .

من هذا المنطلق الذي يحدد فيه لوفيف مصطلحاً جديداً هو الخطاب يضاف إلى الكلام واللسان ، لا نجده كما سبق أن رأينا يقيم تماثلاً معيناً بين الكلام أو الملفوظ والخطاب أو توسيعاً لحدوده بجعله يتجاوز الجملة . وهذا ما سيجعله على خلاف التصورات التي تنطلق من أعمال بنفنست أو يلمسليف يعتبر الخطاب شيئاً مستقلاً بخصائصه

ومميزاته وبالتالي شفراته بالقياس إلى الكلام أو اللسان.

يظهر لنا هذا بجلاء عندما يتحدث عن الخطاب الأدبي وبالأخص عن الخطاب الحكائي. إذ لا نجده يقترح تقسيماً على غرار ما سبق أن رأينا بين الخطاب والحكي أو القصة والخطاب. بل نجده يتحدث بصفة عامة عن خطاب الحكي. لكنه يجد أمامه تمييزات للحكي عند كل من تودوروف وجيرار جنيت فينطلق منها. وهكذا نجده في الفصل الذي يخصصه لخطاب الحكي يبدأ بتمييز هذا الخطاب بجعله يستوعب السرد (Narration) والمحكي (Diègèse). فيقول: الحكي هو «كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالم مدرك كواقع مادي أو روحي. وهذا العالم يقع في مكان وزمان محددين، وهو يعكس غالباً فكراً محدداً لشخص أو مجموعة من الأشخاص بما فيها الراوي»[40]. وهذا العالم المفترض لا يمكن الوصول إليه إلا عبر الخطاب.

إن الحكي يبدو بحسب هذا التعريف كآلية يتداخل فيها السرد والمحكي على هذا الشكل:



وليس السرد إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحياناً بالتلفظ (Enonciation). أما المحكي فهو ذلك العالم الذي يتضمن الفضاء والشخصيات والأحداث. إنه كما يصرح لوفيف نفسه ليس إلا الحكي في إحدى التقسيمات (جنيت)، أو القصة المتخيلة (Fiction) التي يضعها ريكاردو مقابل السرد.

نلاحظ بجلاء أن لوفيف ينطلق من تحديد خاص للخطاب بوضعه مقابل اللسان والكلام. لكنه ينتهي في تحديده للخطاب الحكائي إلى التمييزات الشائعة ولا سيما تلك التي أقامها تودورف بناء على تمييز الشكلانيين الروس وبنفنست. كما أننا نلاحظه يستعمل السرد والمحكي تقريباً بنفس الدلالات التي نجدها عند تودوروف، لكنه وبسبب التصور الذي ينطلق منه نجدهُ يحدِّدُهما كخصائص ومميزات بشكل مختلف نسبياً.

إن التصور الذي يحمله لوفيف انتقائي، إذ نجده يستفيد من البويطيقا والبلاغة، كما أننا نجده يطرح أسئلة تتجاوز أسئلة البنيويين بصفة عامة مثل تساؤله عن لماذا يحدث الخطاب الأدبي أثراً معيناً في القارىء؟وهذا التصور سينعكس على طريقة تحليله. ويبدو هذا في بحثه عن الخطاب كسرد من خلال إيحاءات السرد ورؤياته السردية، وفي بحثه عن المحكي كخطاب من خلال تركيزه على البعد الواقعي والجمالي في المحكي انطلاقاً من الشفرة البلاغية ومن خلال بحثه عن الوظائف والعوامل التي يستلهم فيها سيميوطيقا

غريماس ، والتي من خلالها يبحث عن آثار الخطاب في القارىء من وجهة نظر بلاغية ومرجعية .

6.1. يعود تودوروف في طبعة 1973 لكتابة «البويطيقا» ليطور المنطلقات التي تحدث عنها في «مقولات الحكي الأدبي» سنة 1966، مستفيداً من العديد من الإنجازات ، وبالأخص التطوير الخصب الذي أضفاه جنيت على تحليل الخطاب الروائي سنة 1972 من خلال كتابه «خطاب الحكي» . في فصل مركزي يتعلق بـ«تحليل النص الأدبي» ، يطرح تودوروف تصوراً متكاملاً حول تحليل النص الأدبي .

يبدأ أولاً بتسجيل كون النص الأدبي يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية . هذه الجوانب هي : الدلالي والتركيبي والفعلي . وهذه الجوانب الثلاثة مدركة منذ القدم . فالبلاغة الكلاسيكية تقسم حقولها إلى ثلاثة : الفعلي (Elocutio) والتركيبي (Dispositio) والدلالي (Inventio). والشكلانيون الروس وزعوا دراساتهم الأدبية إلى ثلاثة : أسلوبية وتركيبية (Compositio) وغرضية (Thématique). واللسانيات المعاصرة تفصل الفونولوجيا عن التركيب عن الدلالة[41].

مورس التعامل مع هذه الجوانب الثلاثة باختلافات عديدة بين البلاغة والبويطيقا واللسانيات . كما أنه ـ تاريخياً ـ كان التركيز يتم أحياناً على هذا الجانب أو ذاك . وهذا الوضع ما يزال مستمراً إلى يومنا هذا ، وله أسبابه ومحدداته .

يبرز تودوروف أن الجانب اللفظي (الفعلي) هو المركزي بالنسبة للبويطيقا التي يشتغل فيها ، فيما يتصل بتحليل الحكي ، لأن هذا الجانب أساسي في بُعده هذا بالمقارنة مع الحكي الذي نجده يتم باستخدام وسائط أخرى غير لفظية كالسينما مثلاً . وبعد أن يعطي فكرة عن كيف تم التعامل مع مختلف هذه الجوانب في فترات زمنية عديدة . يؤكد أن الجانب اللفظي حظي ـ راهناً ـ باهتمام العديد من التيارات النقدية الجديدة : الأسلوبية ، وِجْهَات السرد ، الأبحاث المورفولوجية الألمانية ، وجهات النظر في النقد الأنجلو ـ أمريكي . ويقدم لنا فكرة عن مختلف هذه الجوانب معطياً للجانب اللفظي المكانة الأساس .

إن هذه الجوانب الثلاثة مع المقولات التي تتضمنها على مستوى التحليل تبدو لنا على الشكل التالي :

1) الجانب الدلالي : نجيب فيه عن سؤالين : كيف يدل النص على شيء؟ وعلى ماذا يدل؟ ونطرح فيه قضايا سجلات الكلام .

2) الجانب اللفظي : يتضمن المقولات التالية : الصيغة (Mode) والزمن (Temps)

والرؤيات (Visions) ، والصوت (Voix).

3) الجانب التركيبي : ويتضمن : بنيات النص ـ النظام الفضائي (وهو خاص بالشعر) ـ التركيب السردي ـ تخصيصات وارتدادات (وهنا يتحدث عن المحمولات السردية) .

نسجل هنا بوضوح أهم الجوانب التي يرى تودوروف أنها شاملة بما أنها تَسَعُ النص الأدبي بكامله . لكن البويطيقا كما مارسها هو وجيرار جنيت تقف عند حدود الجانب اللفظي . لذلك كان فهمهما للخطاب بالمعنى الذي رأيناه معهما مقتصراً على الحدود التي تقف عندها التصورات البنيوية . وسيسعفنا عرض تودوروف هذا لجوانب النصّ الثلاثة على تبين مختلف المواقف التي نحن بصدد عرضها وبالأخص موقف فاولر ولودج وويدوسن ، كما أنه سيفيد في إبراز موقفنا وتصورنا .

7.1. رأينا ـ إلى الآن ـ مجموعة من الآراء التي تسعى إلى تحديد الخطاب الحكائي عن طريق التمييز بوجه عام بين «القصة والخطاب» بأشكال متعددة ، وهي تستفيد أحياناً من الشكلانيين الروس أو اللسانيات بصفة عامة وخصوصاً مع بنفنست أو يلمسليف . كما رأينا أن التمييز الأكثر وضوحاً وانسجاماً هو الذي نجده مع تودوروف وجنيت ، وأن باقي التقسيمات (لوفيف ـ جماعة لييج) تنطلق من تقسيمهما لكنها تعطيه دلالات وأبعاداً تنسجم مع التصورات المنطلق منها بلاغية كانت أو انتقائية بصفة عامة ، وبالأخص فيما يتصل بالجانب السيميوطيقي سواء مع الجماعة ولوفيف أو الجانب المرجعي مع لوفيف.

كما أننا نلاحظ كون هذا التمييز أو تحديد الخطاب الحكائي بصفة عامة يماثل بين التحليل اللساني للجملة والتحليل الممكن للخطاب الحكائي ، ولقد رأينا هذا بوضوح مع بويطيقا تودوروف وجنيت .

وعلى غرار العمل الذي قام به تودوروف نجد هارلد فاينريش (H. Weinrich) ينطلق في دراسته للحكي من خلال مقولة واحدة هي الزمن في الخطاب الحكائي ، وليس من خلال قراءة لمختلف مقولاته كما سنرى مع جنيت (1972) . لكنه في تحديده للخطاب نجده يستعيد التمييز الذي قام به بنفنست والذي سبق عرضه مقيماً تقابلاً بين القصة والخطاب ، ساعياً من وراء ذلك إلى اقتراح تصور للسانيات الخطاب أو النص على غرار العمل الذي أنجزه اللساني بنفنست[43] .

في عمل فاينريش يظهر لنا بجلاء ما سبق لنا أن قلناه عن تودوروف وجنيت ، سواء على مستوى تحديد مفهوم الخطاب أو على مستوى تحليل إحدى مكوناته (الزمن) . وسنقف بشكل ملموس عندما نتحدث عن زمن الخطاب عن الطريقة التي يمارس بها تحليل الخطاب

الروائي بالمقارنة مع جنيت وتودوروف وغيرهما ، بهدف الوقوف على كيفية ممارسة المماثلة بين التحليل اللساني للزمن وتحليل لسانيات الخطاب للخطاب الحكائي أو الروائي .

لا نريد الذهاب بعيداً في مواصلة الحديث عن التقسيمات الثنائية للحكي ، وإلا فإن ذلك سيخرج بنا عن الغاية التي نتوخى . وتكفي في هذا الإطار الإشارة إلى أن العديد من الباحثين الذين اشتغلوا على الحكي قدموا تمييزات ثنائية ضمنه ، دون أن يسموا بشكل مباشر أحد طرفي الثنائية بالخطاب على غرار ما رأينا ، وإن كان يحمل دلالاته . وعلى سبيل المثال نجد صاحبي كتاب عالم الرواية يتحدثان عن القصة (histoire) والسرد (Narration) . والسرد هنا يأخذ معنى الخطاب[43] . وسوزان روبين سوليمان تتحدث عن النص السردي وتميز ضمنه بين مستويين : مستوى القصة ومستوى الحكي ، وليس الحكي هنا إلا الخطاب بالمعنى الذي نجده عند تودوروف أو جنيت ، وحتى مكوناته نجدها تستعيرها من جنيت ، لكن ما يتصل بمستوى القصة تأخذه عن غريماس[44] . أما في الكتابات الأنجلو ـ أمريكية فنجد نظير ذلك عند فورستر أو شولتز وكيلغ حيث نجدهم يميزون بين القصة (Story) والحبكة (Plot) . فالقصة بحسب شولتز وكيلغ مفهوم عام يشمل الشخصيات والأحداث في الشكل الحكائي . أما الحبكة فهي مفهوم خاص يتصل فقط بالأحداث دون الشخصيات أو بدرجة أقل[45] . ونظير هذا تقريباً ما نجده عند جيرالد برينس في كتابه عن «السرديات» وهو يميز بين مستويين في كل عمل حكائي مكتوب : الأول يتشكل من علامات الحكي أو السرد ذاته (Narrating)، ونجده يتضمن مستويات سفلى وهي الراوي والمروي له والسرد كفعل (Narration) ، وهذا المستوى هو الخطاب كما رأيناه . أما المستوى الثاني فهو المسرود أو المحكي (narrated) ويتضمن الشخصيات والزمن الذي تجري فيه أفعال الشخصيات والفضاء[46] .

إن التقسيم الثنائي للحكي أو للعمل الحكائي بوجه عام يجد منطلقه بشكل رئيسي في تمييز الشكلانيين الروس . لكن تحديد الخطاب كمستوى حكائي لا نجده يتم بحسب المنطلقات التي حددناها في البداية إلا مع البويطيقيين بشكل خاص : تودوروف وجنيت وفاينريش . على اعتبار الخطاب يأخذ هنا طابع «موضوع» عمل البويطيقي من خلال الوقوف عنده كجانب لفظي كما رأينا بوضوح عند تودوروف . أما الأعمال الأخرى ، فإنها وإن كانت تقيم تمييزاً داخل الحكي بين مستويين فإنها لا تحدد موضوع الدراسة أو الاهتمام بالدرجة الأولى ، إذ تدرسهما معاً بنفس الهمة والاهتمام . وهذا ما يجعلها تكون انتقائية أي أنها تستفيد من أعمال البويطيقي وهو يشتغل على الخطاب ـ وأعطي هنا مثال سيزان سوليمان ـ كما تستفيد من أعمال السيميوطيقي مثلاً وهو يشتغل على القصة كوظائف وأعمال وعوامل . . . ولكل من هذه الممارسات ، سواء كان ذلك على مستوى التحديد أو تشخيص

المكونات أو المقولات أبعاده وتصوراته وأسئلته الخاصة التي حاولنا طرحها في مقدمة هذا البحث من منظور ابستيمولوجي.

2 ـ القصة، الخطاب، النص:

في هذا الجانب، يمكننا التمييز بين قسمين رئيسين: القسم الأول، من حيث الجوهر نعتبره ثنائياً. وأجّلْنَا الحديث عنه إلى هذه النقطة لأنه من جهة أولى ينبني على تمييز الحكي من خلال ثلاثة عناصر، ولأنه من جهة ثانية سيجلي لنا من خلال المقارنة الأسس التي يقوم عليها التقسيم الثلاثي المحض وهو الذي سنتحدث عنه في القسم الثاني.

نجد القسم الأول بالخصوص مع تمييزي بارث وجنيت للحكي وسنبين لماذا يمكن إدراجهما ضمن التقسيم الثنائي. أما القسم الثاني فسنتعرض له من خلال كتابات «ريمون ـ كينان» و«روجر فَاوْلَرْ» و«جوفْري ن. لِيتْشْ» و«مَايْكُلْ هـ. شُوْرتْ». وبعد عرضنا لمختلف هذه التصورات سنبين موقفنا والتصور الذي سنأخذ به في تحديد الخطاب الحكائي بصفة عامة والروائي خاصة، وفي تحديد مكوناته التي سنقوم بتحليلها في التطبيق على الرواية العربية.

1.2. نجد دراسة رولان بارث «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي» تتصدر العدد «تواصلات» الخاص بالتحليل البنيوي للحكي. ولهذه الدراسة أهميتها التاريخية لأنها تضع الأسئلة والأسس التي ستهتم الأبحاث اللاحقة ببلورتها وتوسيع إجراءاتها. ينطلق بارث أولاً من اعتماد اللسانيات كمبدأ أساس لتحليل الحكي بحثاً عن نظرية أو نموذج. وإذا كانت اللسانيات تقف عند حدود الجملة فعلى لسانيات الخطاب أن تقام حالياً على دعائم اللسانيات المعاصرة. إذ لا يمكن للخطاب باعتباره مجموعة من الجمل إلا أن يدرس من هذه الزاوية. وبعد إشارته إلى إقدام العديد من اللسانيين على تحليل الخطاب مثل بنفنست وهاريس وروفي، يرى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيداً، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب(47).

تظهر هذه المماثلة، يسجل بارث، في كوننا نجد في الحكي كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من زمن وصيغة وجهة وضمائر وهذا ما قام به البويطيقيون. كما أننا نجد في النمذجة العاملية مع غريماس الوظائف الأولية للتحليل النحوي من خلال تعدد الشخصيات. إن المماثلة بين اللغة والأدب تبعاً لهذا ثابتة وقائمة.

وإذا كانت اللسانيات تصف الجملة على عدة مستويات (صوتية ـ نحوية ـ فونولوجية...). وتتيح لنا نظرية المستويات مع بنفنست النظر إلى نمطين من العلاقات التوزيعية والإدماجية فعلينا القيام بإنجاز مثل هذا العمل فيما يتصل بالحكي. يقدم لنا مثالاً

لهذا العمل من خلال الإشارة إلى تودوروف الذي انطلق من الشكلانيين الروس وميز بين مستويين : القصة والخطاب ، وبحث في الخطاب من ناحية الزمن والجهة والصيغة.

بعد هذه المقدمات يوضح لنا بارث اقتراحه الذي على أساسه يمكننا تحليل الحكي تحليلاً لسانياً . بَدْءاً يميز بين ثلاثة مستويات : الوظائف والأحداث والسرد . ويؤكد أن هذه المستويات مرتبط بعضها ببعض بحسب نمط الإدماج المتصاعد . ليس للوظيفة معنى إلا لكونها تأخذ مكاناً ضمن الحدث العام للعامل . وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له شفرته الخاصة[48] ، ويقوم بعد ذلك بدراسة كل مستوى على حدة.

إن مستوى الوظائف يستعمله بمعنى بروب وبريمون ، ومستوى الأحداث بمعنى غريماس للأعمال والعوامل . أما مستوى السرد فهو يأخذ معنى الخطاب عند تودوروف . نلاحظ بجلاء من خلال هذا التقسيم أن المستويين الأول والثاني متداخلان ويمكن تسجيلهما معاً من خلال ما أسماه تودوروف بـ «القصة» ، لما بين الوظائف والأحداث من علاقات تتصل بمادة الحكي . وبإزائهما يمكن الحديث عن مستوى السرد أو الخطاب باعتباره يتصل بطريقة الحكي.

2.2. يبدأ جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكي الذي تتضمنه «صور 3» بطرح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي (le récit) ، ويرى أن على السرديات (Narratologie) أن تسهم في حل هذه المشاكل ، ويلاحظ أنه يمكننا تمييز ثلاثة تحديدات عن بعضها فيما يتصل بالحكي وهي :

1 - في الاستعمال العادي . نقصد بالحكي الملفوظ السردي ، أو الخطاب شفوياً أو كتابياً وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث (حكي أُولِيسْ : أي الخطاب الذي قام به البطل في الأناشيد 9 - 12).

2 - في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين : يعني الحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب ، و«تحليل الحكي» تبعاً لهذا يعني : دراسة مجموعة الأحداث منظوراً إليها في ذاتها (مجموع المغامرات التي عاشها أوليس منذ سقوط طروادة إلى وصوله عند كاليبسو) .

3 - في الاستعمال الأقدم : يعني الحكي أيضاً الحدث ، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة ، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئاً . إنه فعل الحكي (السرد) ذاته[49].

وبعد تمييزه بين هذه الاستعمالات الثلاثة يبين أن نظرية الحكي لا تهتم كثيراً بالتلفظ السردي لِكونها تركز أكثر على الملفوظ ومضمونه ، ويفسر المنطلق الذي ينطلق منه لإقامة

نظرية للحكي . يشرع أولاً في توضيح المقصود من الحكي في عنوان كتابه (Discours du récit) ، فيسجل أن الحكي هنا يأخذ معناه الجاري أي الخطاب السردي (في الأدب) أو النص السردي[50] ، لكن تحليل الخطاب السردي يؤكد جنيت يؤدي إلى دراسة علاقات :

ـ الخطاب والأحداث (المعنى الثاني) .

ـ الخطاب والفعل الذي أنتجه واقعياً هوميروس ، وتخيلياً أُولِيْس . وهذا هو المعنى الثالث .

ولتجنب أي إبهام أو غموض يسعى إلى تغيير الأسماء المتصلة بالاستعمالات الثلاثة للحكي لتصبح ثلاثة وهي :

1) القصة (histoire) : المدلول أو المضمون السردي .
2) الحكي (récit) : الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته .
3) السرد (Narration) : الفعل السردي المنتج .

نعاين بجلاء التقسيم الثلاثي الذي يقدمه جنيت ، انطلاقاً من محاولته توضيح السمات التي يأخذها الحكي في أي عمل أدبي . لكن تقسيمه هذا يمكن أن نرجعه إلى قسمين فهناك من جهة القصة ومن جهة ثانية الحكي والسرد لما بين الحكي والسرد من وشائج عميقة ، وسنلاحظ من خلال حديثنا في الفصل الثاني عن الصيغة (Mode) كيف يظهر ذلك .

لكن جنيت وعلى غرار تودوروف يرى أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً[51]. وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي . وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا فليس سردياً . إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي ، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله .

لذلك على تحليل الخطاب السردي أن يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكي والقصة من جهة والحكي والسرد من جهة ثانية والقصة والسرد من جهة ثالثة ، وذلك ما يمكن أن يتم من خلال «خطاب الحكي» .

يوضح بعد ذلك المقولات الثلاث التي تحدث عنها تودوروف حول الخطاب ويبين اتفاقه الجوهري معه رغم بعض الاختلافات ، وينتهي إلى اعتبار أي حكي نتاجاً لسانياً ، ولأنه كذلك فمن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي (Forme verbale) بالمعنى النحوي للكلمة ليصبح من ثمة توسيعاً فعلياً . وهذا يتيح لنا تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي بحسب المقولات المستقاة من نحو الفعل (Grammaire du verbe) ، والتي يمكن

اختـزالها في ثـلاث وهي : الزمن ، والصيغـة ، والصوت . فـالزمن والصيغـة يتمـان على مستويين للعلاقات بين القصة والحكي ، أما الصوت فيتصل في آن بعلاقات السرد والحكي والسرد والقصة .

نستنتج كون جنيت يلتقي بشكل أساسي مع تودوروف وفـاينريش سـواء على مستوى تحديد مفهوم الخطاب أو تحديد مكوناتـه انطلاقـاً من مبدأ المماثلة بين لسانيـات الجملة ولسانيات الخطاب . وإذا كانت بعض التحديدات التي تعرضنا لها توسـع مجال اهتمـامها بمستويات الحكي الأخرى فإننا مع البويطيقا نقف عند المظهر الفعلي أو اللفـظي في بعده النحوي مع تجاوز الجوانب الأخرى دلالية كانت أو تركيبية . أما التحديدات الأخـرى التي تدخل جوانب أخرى تتصل بالأحداث أو الوظائف أو بمسميات أخرى ، فذلك لكونها تهتم بمظاهر ترتبط بالـدلالة إمَّـا في بعدهـا السوسيـولوجي مـع سوليمـان وليفيف أو في بعدهـا السيميوطيقي مع بارث وجماعة ليبج وسوليمان أيضاً.

3.2. في التقسيمات الثلاثية بالمعنى المحض سنبدأ بالحديث عن «شلوميث ريمون كينان» (Sh. R. Kenan) لكونها تنطلق من بويطيقا جنيت متجاوزة الحدود النحوية التي يقف عندها.

تنطلق كينان في كتابها التخييل الحكائي (البويطيقا المعاصرة) من التساؤل أولاً ما هو الحكي (Narrative)؟ ولماذا نجد في تعليق صحفي سرداً ولا نجد حكيـاً؟ تضع بحثهـا في البداية ضمن أعمـال البويـطيقيين وتطرح أسئلة البـويطيقي بنجـامين هروشـوفسكي (1976) وتعريفه لها . ثم تعرف التخييل الحكائي (Narrative Fiction) بـأنه «سـرد» متتابـع لأحداث متخيلة»[52].

وتحدد هذا التعريف على الشكل التالي : يعني السرد (Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسـل إليه . والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة . وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكـائية (الفيلم ـ الـرقص ـ البانتـوميم . . .) . أما الأحـداث فهي الأشياء التي وقعت . ويعني التتابع حكي أكثـر من حدث واحـد بشكل متـرابط ، والمتخيل يـأخذ معـاني كثيرة ويمكن أن ندخل فيه ما يحكيه شعب عن آخر والإشـاعات والتعليقـات الصحفية . . . وإن كانت أقل تخيلاً مما نجده في الرواية والقصة القصيرة والشعر السردي . . . .

إن تحديد التخييل الحكائي يقوم على هذه الجـوانب الثلاثـة؟ : 1 ـ الأحداث. 2 ـ تمثيلها اللفظي . 3 ـ الفعل القولي أو الكتـابي . ومن منطلق جنيت الـذي يميز بين السـرد والحكي والقصة تقول كينان سأعمل على إقامة هذا التقسيم :

1 ـ القصة (Story). 2 ـ النص (Text). 3 ـ السرد (Narration). فالحكي يظهر لنا من خلال القصة كأحداث مسرودة مجردة من تركيبها في نص ومعاد تركيبها . وإذا كانت القصة هي تتابع الأحداث ، فإن النص هو الخطاب المكتوب أو الشفوي الذي من خلاله نتمكن من قراءتها . وبما أن النص هو الخطاب فلا بد له من كاتب أو متكلم . لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها الجانب الثالث أي السرد . ومن خلال النص نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجه .

ثم تقوم بدراسة كل جانب على حدة . وهكذا نجدها تُحَلِّل القصة من زاوية الأحداث والشخصيات . والنص من حيث الزمن والتشخيص (وهو عنصر يتصل بمقولة الشخصية) وأخيراً التبئير . ونلاحظ من خلال هذه الجوانب أن الكاتبة توظف تحليل جنيت للخطاب ولمكوناته . أما السرد فتدرسه على مستوى علاقة الكاتب بالراوي وعلاقة السرد بالقصة ثم على مستوى صيغ السرد . ثم تعود من جديد إلى النص لتتحدث عنه في علاقته بالقارىء وفعل القراءة .

لماذا نعاين في حديث كينان عن الحكي ما يرتبط بوثوق بتصور جنيت وفي آن يختلف عنه؟ ولماذا تستعمل مكونات خطاب الحكي عند جنيت لما تسميه بالنص؟ هل الأمر مجرد تغيير كلمة بأخرى أم لأسباب أخرى؟ .

إن التقسيم الثلاثي يظهر لنا واضحاً : فالعلاقة بين المستويات الثلاثة واضحة . لكن الباحثة تركز عليها جميعاً ، ولكنها تولي أهمية خاصة نسبياً للنص والسبب في ذلك يعود إلى كونها لا تقف عند الحدود التي يقف عندها جنيت وتودوروف (الجانب الفعلي) ، إذ تتعداه إلى جوانب أخرى تتجاوز ما أسماه جنيت بـ «نحو الفعل» . إنها تستفيد في دراستها من النقد الأنجلو ـ أمريكي الجديد والشكلانيين الروس والبنيوية الفرنسية (البويطيقا ـ السيميوطيقا) ومعهد تل أبيب للبويطيقا وفينومينولوجيا القراءة. والمجالان الأخيران هما اللذان أمداها بالأدوات المناسبة لتجاوز الحدود النحوية انطلاقاً من الأسئلة التي تطرحها حول خصوصية التخييل الحكائي وحول طبيعته ومجموع علاقاته التي تتجاوز «الداخلي» أو «البنيوي» الذي وقف عند حدوده تودوروف وجنيت .

4.2. وجه آخر للتقسيم الثلاثي نجده عند روجر فاولر (R. Fowler) في كتابه اللسانيات والرواية . ينطلق فاولر من المماثلة بين الجملة والنص على مستوى التحليل اللساني . وعلى سبيل المثال أن الروايات مثل الجمل تتأسس على مقولات بنيوية تشترك وعناصر بنية الجملة[53] . لذلك سنجد للنص بنية سطحية وأخرى عميقة مع ما تحمله هاتان البنيتان من مكونات وعناصر . وبعد حصره لمظاهر بنية الجملة من خلال : البنية السطحية والقضية والجهة يماثل بين هذه المظاهر الجملية ومظاهر الحكي على الشكل التالي :

الجملة	الحكي:
ـ البنية السطحية	ـ النص
ـ الجهة	ـ الخطاب
ـ القضية	ـ المحتوى

ويؤكد أن النص معناه البنية السطحية النصية الأكثر إدراكاً ومعاينة . وإذا كانت البنية السطحية عند اللساني هي متوالية الجمل في تطورها وتتابعها ، فإن تيار الجمل يؤدي إلى تحديد سرعة وإيقاع القراءة ، لذلك كانت العلاقة بين التركيب والإخبار هي المحور المركزي في بنية النص . وضمن النص نجد فاولر يدخل الجوانب الفيزيقية مثل الخط وتقسيم الفقرات والفصول والصفحات ، وهو ما سنجده عند ليتش وشورت يحمل اسم الجانب الكَرافي . أما الخطاب فهو ما تؤديه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمتها والراوي والشخصيات والقارىء . لذلك كان الخطاب مماثلاً للجهة التي تظهر لنا من خلال أفعال الجهات وأفعال الكلام . . . ويعني بالمحتوى ما يتصل بالحبكة والموضوع والخصائص الدلالية والأسماء منظوراً إليها كأفعال عميقة[54].

وبعد تحليله لهذه المستويات يؤكد أن اهتمام اللساني سيكون بالضرورة مركزاً على الجانبين الأول والثاني ، وذلك لبعد المستوى الثالث عن اهتمام الباحث اللساني.

إن فاولر في تصوره للعمل الحكائي من هذه الزاوية يبدو متأثراً بالمقاربة الوظيفية كما جدها عند اللساني الإنجليزي هاليداي . وإذا كان هاليداي يحصر هذه الوظائف في ثلاث: لوظيفة النصية والتواصلية (Interpersonal) والتجريبية (التجربة) (Ideational)، فإن جوانب لحكي ستوازي كل واحدة منها وظيفة من تلك الوظائف . فالنص يماثل الأولى والخطاب لوظيفة الثانية والثالثة والمحتوى الوظيفة الثالثة.

نلاحظ أن التقسيم الثلاثي مع فاولر يأخذ صورة غير التي سبق تكوينها من خلال العرض ، فبتحديده لهذه المستويات بهذا الشكل تبدو لنا القطيعة بارزة مع اللسانيات البنيوية ومع الاتجاهات النقدية التي تمتح منها . إن للوظيفية فهماً آخر للغة ، وطريقة أخرى للتحليل . لذلك نجد فاولر وهو يحاول إقامة نحو للنص يسجل كون «النقد المعاصر يؤكد على أن الأدب لا شخصي وموضوعي» . وإن النقاد ينكرون كون الأدب تعبيرياً ، ويسعى للإقناع . كما أن اللسانيات المعاصرة تركز على الوظيفة الإخبارية ، وتهمل دور اللغة كوسيط بين المتكلم والمخاطب ، أو وظيفتها كمنظمة لعلاقات تواصلية وكوسيط لمختلف الأوضاع[55]. لذلك نجد فاولر في دراسته يركز على القراءة والمجتمع من خلال تحليل الوظائف.

إننا من التقسيم الثنائي إلى الثلاثي ، بمعناه الثاني نجدنا بكلمة موجزة ننتقل من «البنيوي» إلى «الوظيفي» . وهذا سيظهر لنا بجلاء مع ليتش وزميله شورت.

5.2. على أساس «الأسلوبية الجديدة» كما حاول تحديدها روجر فاولر والتي تسعى إلى الاستفادة من آخر الإنجازات اللسانية مطورة الأسلوبية الحديثة ، ينطلق الباحثان في دراستهما حول «الأسلوب في الرواية : مدخل لساني إلى النثر الحكائي الإنجليزي» بهدف تقديم تصور متكامل وجديد في تحليل أسلوب الرواية[56].

يشرعان أولاً في مناقشة التصورات التقليدية التي أقيمت على الأسلوب . وهذه التصورات إمَّا ثنائية تميِّز بين التعبير أو الشكل والمحتوى ، أو أحادية تؤكد ترابط المستويين الشكلي والمضموني . وبما أن الأسلوب معقد ولا يمكن اختزاله إلى ثنائي أو أحادي ، يقترحان تعدد مستوياته ، شأنه في ذلك شأن اللغة (ص 136). ويريان أن القول بتعدد هذه المستويات يتيح إمكانية التمييز بين ثلاثة مستويات هي : المستوى الدلالي والتركيبي والكَرافي . لكن التمييز بين المستويات ليس كافياً لإقامة أسلوبية جديدة لذلك لا بد من ربط هذه المستويات بالوظائف.

وبما أن «**الأسلوب**» مثله مثل «**اللغة**» متعدد المستويات ، فإن الانطلاق من نظرية لسانية كاف لإعطاء هذا التماثل كامل أبعاده وإجراءاته . وهنا نجدهما يؤكدان ارتباطهما بنظرية «هاليداي» حول الوظائف كما سبق أن رأينا ذلك مع روجر فاولر . يوازي الباحثان بين وظائف هاليداي الثلاث ومستويات الأسلوب كما يقترحان على هذا الشكل :

الوظائف (اللغة)		المستويات (الأسلوب)
أ ـ التجريبية	←	أ ـ الدلالي
ب ـ التواصلية	←	ب ـ التركيبي
جـ ـ النصية	←	جـ ـ الكَرافي

وبعد أن يبينا اختلافهما بعض الشيء عن تحديد هاليداي للوظائف ، يقترحان تمييزاً بين الوظيفتين التواصلية والنصية ، وذلك انطلاقاً من التمييز بين الخطاب والنص.

وهكذا يغدو الخطاب تواصلاً لسانياً منظوراً إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب ، أو كفعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية . وينظر إلى النص باعتباره تواصلاً لسانياً ، كمرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي . وتبعاً لهذا التمييز يتصل الخطاب بالجانب التركيبي والنص بالجانب الكَرافي في خطيته كما تتجلى لنا على الورق . وهذا التمييز يتم ضمن إطار ما يسميانه ببلاغة النص أو بلاغة الخطاب (ص: 209). وتبعاً لذلك نجدهما يبحثان في الخطاب عن علاقة المرسل بالملتقي من خلال الكاتب والقارىء ،

الراوي والكاتب ، والراوي والشخصيات ووجهة النظر والقيمة اللغوية والمعارضة والنبر . ومن خلال تحديد مكونات الخطاب الحكائي بهذه الصورة يتبدى لنا بجلاء تركيزهما على عمق العلاقة التفاعلية كوظيفة بين الكاتب والقارىء وما يتصل بذلك من مكونات تجري على المستوى التركيبي ، من خلال وجهة النظر والمعارضة والنبر ، وما يتصل بها جميعاً من قيم أخلاقية واجتماعية وانفعالية (أو عاطفية) . . . .

6.2. يظهر لنا من خلال عرض وجهة نظر التقسيم الثلاثي للحكي ، كيف أنه في تحديده للخطاب الحكائي ومكوناته يختلف عن التقسيم الثنائي . ومرد ذلك إلى كون هذه التقسيمات تقوم على أسس محددة تتصل من جهة ، بالخلفية النظرية المنطلق منها ، وبالأسئلة التي يرمي الباحثون إلى الإجابة عليها . وكل ذلك يسهم في إدخال التغيرات سواء على مستوى التحديد الإطلاحي أو الفهم النظري . وهكذا نعاين كون فاولر وشورت وليتش وهم ينطلقون من النظرية الوظيفية عند هاليداي ، كيف أن تحديداتهم للخطاب تختلف عن باقي التحديدات كلياً لانطلاقها من نظرية لسانية محددة . كما أننا نعاين اختلافاً بين فاولر من جهة وليتش وشورت من جهة ثانية ، وإن بشكل أقل ، لأن ليتش وشورت يرميان إلى إقامة تصور متكامل لأسلوبية جديدة ومتكاملة تذهب من التركيبي إلى الكَرافي مع تحديد مختلف للوظيفة التواصلية والنصية عما نجده مع فاولر . كما أن التقسيم الثلاثي عند «شلوميت كينان» يأخذ أبعاداً أخرى لانطلاقها من البويطيقا وغيرها (فينومينولوجيا القراءة) . . الشيء الذي يجعلها تقف بعيداً عن وظيفية الآخرين . . . وهكذا يمكننا تلمس عناصر أخرى تدخل في نطاق ما حددناه سابقاً من عوامل تسهم في إعطاء المفاهيم والآراء هذه الوجهة أو الآخرى .

إن الوعي بهذه الاعتبارات جميعاً كفيل بجعلنا نعرف مواطىء أقدامنا في أراض زاخرة بالمؤتلفات والمختلفات . وكلما كان وعينا عميقاً بها وهواجسنا كبرى ، وميلنا أشد نحو الوضوح النظري والاستيعاب النقدي كلما أمكنا تجنب العديد من المزالق والمنزلقات التي يزخر بها نقدنا العربي الجديد! . . .

فكيف نحدد خطاب الرواية؟ ما هي مكوناته التي سنقوم بتحليلها إلى أين نبغي الوصول من وراء هذا التحليل أو ذاك التحديد؟ ما هي الخلفية النظرية التي ننطلق منها؟ وما هي الأسئلة التي نطرح لإنجاز تحليل متكامل وذي نزوع علمي للخطاب الروائي العربي؟ ما هي حدود هذا التحليل وإمكاناته المفتوحة للإغناء والتطوير؟

ج ـ تحليل الخطاب الروائي العربي: تصورنا

1. الحكي ـ السرد:

تعـرف التحديـدات العربيـة للعديـد من المصطلحـات المعاصـرة الكثير من الخلط والغموض . ولعل أهم مفهوم يستوقفنا أولاً ، وقبل الحديث عن «القصة» و«الخطاب» ، هو مفهوم «الحكي» الذي نضعه مقابل (Le récit) في الفرنسيـة و(Narrative) في الانجليزيـة . ودون الدخول في التفاصيل أو السِّجَال الذي يضيق عنه هذا البحث، سواء على مستوى الفهم أو الترجمة في مختلف الكتابات العربية ، نكتفي ، هنا ، بالتحديدات التـالية حـول مفهومين مركزيين هما «الحكي» و«السرد» .

يتحدد «الحكي» بالنسبة لي كتجل خطابي ، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها.ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة ، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها . وبما أن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلىٰ كخطاب أمام متلقيه، نفترض ـ على غـرار ما ذهب إليـه بارث ـ أنـه يمكن أن يقدم بواسطة اللغة أو الحركة أو الصورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعية الخطاب الحكائي .

بهذا المعنى عندما نتحدث عن الخطاب الحكائي ، يكون حديثنا عاماً أي أن منطلقه المركزي يكمن في حضور الحكي أياً كـان وسيط تجليه . لـذلك ، لا غـرو أن نجد هـذا التحديد يلتقي وما نجده في عدد «تواصلات» الثامن 1966 حيث يستعمل الحكي بمعناه العام كـ (récit). يبدو لنا ذلك في تضمن العدد دراسات عن السينما مع كريستيان ميتز ، وأخرى عن الخطاب الصحفي مع جول غريتي وغيره عن الأساطير أو الرواية. . .

إن الحكي بهذا المعنى يغيّب بعض الجوانب المميزة الكامنة تحته ، والتي بواسطتها يمكننا تحديد نوع الخطاب الحكائي تحـديداً أدق . هنـا يمكننا إدخـال مفهومي «السـرد» (Narration) أو «العـرض» (Représentation) في إطار المقـارنة بين خـطابين حكـائيين فقط لتوضيح ما نرمي الوصول إليه . وسنعطي مثالاً لذلك عن الرواية والمسرحية.

في الرواية والمسرحية نجد حكياً بحسب التحديد السابق . لكن الحكي في الرواية

يقدم لنا من خلال «السرد» (Narration) ، أي أن هناك راوياً يتكلف عبر «السرد» كفعل بإرسال الحكي . أما في المسرحية ، فالحكي يقدم لنا من خلال العرض أو التشخيص أو التمثيل «Représentation» ، أي أن الأحداث تصلنا مباشرة عبر الشخصيات وهي تقوم بـ «تشخيص» الحكي . قد نجد السرد في المسرحية والعرض في الرواية لكن الطابع المهيمن في الرواية هو السرد وفي المسرحية العرض.

إننا نستعمل هنا معيار الصيغة للتمييز بين الخطابات الحكائية ، وبحسب طابع الهيمنة . وتبعاً لهذا التحديد يصبح الحكي عاماً والسرد خاصاً . ولذلك نجدنا أمام تمييزات من قبيل : الخطاب الدرامي (Dramatique) والخطاب السردي (Narratif) . ضمن الأول يمكننا إدخال المسرحية والخطابات المجاورة ، وضمن الثاني ندخل الرواية والحكاية الشعبية والقصة والسيرة . . .

بتوظيف الصيغة معياراً للتمييز بين الخطابات الحكائية نجد الاختصاص الذي يهتم بـ «سردية» (Narrativité) الخطاب السردي مشتق من الصيغة نفسها ويصبح هو «السرديات» (Narratologie) . أما الآخر الذي يهتم بالجانب «الدرامي» أو «المسرحي» (Théatralité) فهو: (Théâtrologie) علم المسرح.

انطلاقاً من هذا التمييز بين الموضوع والاختصاص نجد جرار جنيت يحتجُّ على تسمية توماس بافيل (T.G. Pavel) كتابه بـ «التركيب السردي لتراجيديات كورنيي» 1976 قائلاً : «بالنسبة لي إن التركيب في التراجيدية لا يمكن أن يكون إلا درامياً وليس سردياً»[57] .

وفي إطار محاولة لتحديد «السرديات» كاختصاص وتدقيق موضوعها ، نجدنا أمام إتجاهين : حصري وتوسيعي ، وبحسب تحديد المجال وموضوعه يتم التمييز بين الحكي والسرد كما سنبين من خلال الاتجاهين:

1 ـ **الاتجاه الحصري**: وهو الاتجاه الأقدم زمنياً . نجد بوادره مع جيرار جنيت وتودوروف ، إنه يقوم على أساس اتخاذ الصيغة معياراً.

2 ـ **الاتجاه التوسيعي**: وهو لاحق زمنياً . وسأعرض له من خلال وجهة نظر بول ريكور وميشيل ماتيو ـ كولاس ، من خلال دراسة لهذا الأخير حول «حدود السرديات» 1986[58] .

يتناول كولاس مفهوم «الحكي» و«السرد» من خلال جذورهما الدلالية ، وما يعنيانه تاريخياً . ويميز بين تصور جنيت الذي يوظف الصيغة أساساً للتمييز بين الخطابات الحكائية ، وبين تصور بول ريكور التوسيعي الذي يتخذ له كمعيار «الموضوع» أي الشكل التعبيري ، وليس صيغة الخطاب اللفظي كما نجده عند جنيت . إن ريكور لا

ينطلق في تحديده لسردية الحكي من الصيغة باعتبارها وضعية المتكلم، ولكن من تعريف أرسطو «لتحريك الأحداث» . إنه تحديد عام عكس ما نرى مع جنيت.

يعمل كولاس على مناقشة تصور جيرار جنيت بانطلاقه من القصة كعنصر حكائي شامل . ومن خلال تمييزه بين المحاكاة (Mimésis) والمحكي (Diégésis) ينتهي إلى محاولة لتوسيع موضوع السرديات . إن الصيغتين نجدهما في كل الخطابات الحكائية . وهكذا بانطلاقنا من التمييز بين القصة والخطاب يمكننا الوصول إلى هذا الشكل ذي الطابع التوسيعي (ص 104) :

الحكي { القصة / الخطاب	بنيات سردية		بنيات درامية		بنيات محكية	
	↘	↙	↘	↙	↘	↙
	صيغة محكية	صيغة درامية	صيغة محكية	صيغة محاكاتية	صيغة درامية	صيغة سردية

من خلال هذا الشكل يوضح كولاس أن الاقتراح الأول توسيعي وهو ما نجده مع ريكور لأنه يدخل ضمن السردي ما هو درامي . أما الاقتراح الثالث فجينت يرفضه اللهم إلا إذا اعتبرنا كون المسرح يطور «المحكي» . وينتهي كولاس في محاولته توسيع موضوع السرديات إلى تأكيده على قبولها استيعاب كل الدراسات التي تعالج موضوعاً سردياً نجده في كل عمل حكائي . وبما أن هناك جوانب أخرى غير سردية في الحكي (السينما ـ المسرح ـ الصور المتحركة. . .) فهل معنى ذلك أن السرديات ستصبح شاملة لمجموع الاختصاصات التي تغطي جزئياً أو كلياً أنظمة سردية؟ يجيب كولاس باستحالة ذلك ، وأن السرديات ستتقاطع مع العديد من الاختصاصات التي تتناول موضوعاً لا يخلو من سرد وأنها ستحدد موضوعها حيثما كان السرد ، وكيفما كانت الصيغة الموظفة . وفي هذا التحديد انفتاح وتوسيع لموضوع السرديات لا حصر له كما نرى مع جنيت . وبناء عليه يمكننا الحديث عن سرديات عامة أو سرديات مقارنة تقتحم السينما والمسرح وباقي الخطابات الحكائية (ص 103) .

من خلال هذين الاتجاهين أجدني أنحاز إلى الاتجاه الأول لاعتبارات عديدة من بينها أن التوسيع كما اقترحه ريكور أو كولاس له أبعاده المقبولة في الثقافة الغربية التي تتطور فيها الاختصاصات الأدبية بشكل متوازن ، الشيء الذي يسهل عملية التعميم والاستفادة . أما في ثقافتنا فالأمر مختلف جذرياً ، لذلك لا بد لنا من الحصر أولاً ، وكلما أمكننا توسيع المجال وذلك ليس رغبة ذاتية ولكن حاجة علمية يفرضها طابع توسيع الآفاق عندما نحقق أجوبة عن الحدود الأولى التي وقفنا عندها ، أمكننا الانطلاق خارج الحصر أو الحد الذي طوقنا به أنفسنا في البداية.

لذلك أجدني أعلن إنحيازي إلى تحديد جنيت وأحدد موضوع البحث الذي أشتغل بِهِ كلما توفر شرطان : الحكي والسرد . وأحدد سردية الخطاب الحكائي كلما كانت صيغة السرد مهيمنة ، وكلما كانت العلاقة بين التقرير والحكي تتم من خلال هيمنة الحكي . وبهذا المقياس يمكنني استبعاد الخطاب التاريخي الذي نجد فيه حكياً وسرداً ، وأخيراً قصدية الكاتب.

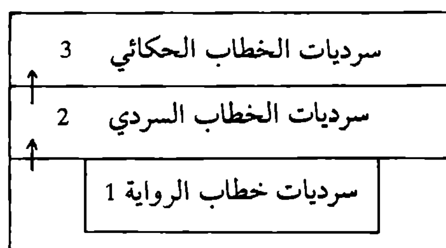
إن ما يحدد سردية الخطاب الحكائي أضبطه من خلال ثلاثة معايير:

1 ـ الصيغة : السرد.

2 ـ الزمن : استيعاب الحكي التقرير (كما سأوضح ذلك عند فايْنريش) .

3 ـ قصدية الكاتب: هل يكتب الكاتب ضمن حدود الخطاب السردي أم خارجها؟ وقصدية الكاتب هي قصدية القارىء أيضاً ، من خلال الميثاق النوعي بينهما.

فمن السرديات بهذا المعنى ، أجدني مضطراً للقيام بتحديد آخر أدق ، فالخطابات السردية التي تتوفر فيها المعايير أعلاه عديدة (القصة ـ الحكاية الشعبية ـ السيرة الشعبية ـ السيرة الذاتية. . .) . وإذا كان الهدف من الممارسة العلمية هو تحقيق التعميم ، فإن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق التخصيص (أنظر مقدمة بارث للتحليل البنيوي للحكي) . وهكذا يمكن القول إن الاختصاص الذي انطلق عنه هنا هو «سرديات خطاب الرواية» . وعندما ننجح في التقدم خطوات هائلة في هذا السبيل يمكن توسيع مجال هذه السرديات على الخطاب السردي أياً كان نوعه ، ثم بعد ذلك الحكائي وفق هذا الشكل:



حدود السرديات.

ولكما أمكننا التطور في مراكمة إنجازات داخل «السرديات» عمودياً كلما أمكننا توسيع مجالها أفقياً في إطار علاقتها باختصاصات أخرى من العلوم الإنسانية : سوسيولوجيا ، تحليل نفسي ، تاريخي. . . وبذلك نضع أنفسنا في الطريق السوي الكفيل بتطوير الاختصاص.

2 . القصة ـ الخطاب ـ النص :

في «تحليل الخطاب الروائي» (النقطة الثانية من هذا المدخل) تحدثنا عن تقسيمات الحكي إلى ثنائية وثلاثية وفق أسس وأهداف معينة حاولنا الوقوف عندها والتركيز عليها ، وسأقدم موقفي منها من ناحيتين :

ـ **الأولى** : أعلن فيها انطلاقي من تمييز تودوروف وجنيت الثنائي للحكي إلى قصة وخطاب . ووقوفي في تحليل الخطاب الروائي على ما أسميناه بـ «المستوى النحوي» .

ـ **الثانية** : أدخل فيها مفهوماً ثالثاً هو النص ، وضمنه أجدني أنتقل مِن «المستوى النحوي» إلى «المستوى الدلالي» الذي لا يهتم به تودوروف وجنيت ، وإن أعطانا تودوروف في «البويطيقا» حضوره كمستوى لم يهتم به السرديون البنيويون بعد . وفي هذه الناحية أجدني أمارس تقسيماً ثلاثياً للحكي على غِرَارِ شلوميت وفاولر وَليتش لكن من منظور مغاير ، وإن كانت الأهداف واحدة : الانتقال من البنيوي إلى الوظيفي .

كل حكي يتم من خلال مكونين مركزيين : القصة والخطاب . إن القصة هي المادة الحكائية . والخطاب هو طريقة الحكي ، وهو «الموضوع» الذي نبحث فيه ضمن ما أسميناه «سرديات خطاب الرواية» . وباعتبار القصة كذلك فهي قابلة لأن تأخذ خطابات عديدة بواسطتها تتجلى كحكي . يمكننا تلخيص القصة إلى جمل مركزة أو إقامتها من خلال خانات أو خطاطات تضم موادها الأساسية (شخصيات ـ أحداث ـ زمان ـ مكان . . .) . إنها تبعاً لذلك مثل «الصيغة الصرفية» التي يتحدث عنها النحوي العربي . إنها نظير المستوى الصرفي ، لكن الخطاب هو الذي يعطيها تركيبها أو نحويتها(59) ، وذلك عن طريقين على المستوى اللساني :

1 ـ ملء الصيغ الصرفية بمواد لغوية ومعجمية .
2 ـ بإعطاء المادة اللغوية ـ المعجمية تركيباً .

وأوضح ذلك من خلال هذا الشكل الذي يميز بين المستويين : الصرفي (القصة) والنحوي (الخطاب) :

المستوى الصرفي (الصيغة)	المستوى النحوي (التركيب)
1 ـ فعل ـ فاعل ـ مفعول . 2 ـ فعل فاعل فعلا .	1 ـ ضرب ـ علي ـ مقتول . . . 2 ـ ضرب زيد عمراً . ـ عمرو ضربه زيد . ـ زيد ضرب عمراً . . .

بنقل هذه الخطاطة إلى علاقة القصة بالخطاب نلاحظ أننا في المستوى الأول نبحث في صرفية المادة (القصة) أو مورفولوجيتها . وهذا العمل هو الذي قام به فلاديمير بروب وهو يبحث في وظائف الحكاية الشعبية وسار عليه السيميوطيقيون وهم يبحثون مثلاً في العوامل والوظائف وما شابه ذلك من العناصر المتصلة بمادة الحكي (القصة) . لذلك نجدهم نجحوا إلى حد بعيد في إقامة «نماذج» (Modéles) لبنيات حكائية ثابتة قابلة للتعميم. وفي هذا الإطار يمكننا الوصول إلى درجة قصوى من «الصورنة» (Idealisation) وهذا ما نلاحظه مثلاً عند العديد من الباحثين مثل بريمون وغريماس وفان ديك وسواهم . لكن هذه (الصورنة) ممكنة في تصوري ، لأن الاشتغال لتحقيقها تَمَّ على نصوص مكتملة ومنتهية وغير معاد إنتاجها بشكل مختلف جذرياً ، لِأن قواعد «الثبات» فيها واردة جداً، مثل الحكايات الشعبية والأساطير وغيرها من النصوص السردية القديمة التي اشتغل عليها أغلب المشار إليهم.

لكن التركيب النحوي للخطاب من الصعوبة بمكان الوصول فيه إلى هذه الدرجة من الصَّوْرَنَة أو إقامة نماذج ، لأن قواعد «الخرق» فيه هي الثابتة . ولهذا نجد ، أيضاً ، أغلب المشتغلين على الخطاب الروائي كمظهر نحوي كما رأينا تحديده مع تودوروف لا يبحثون في الأغلب إلا في نصوص القرن التاسع عشر لاحتمال وجود قواعد الثبات ، وفي حال غيابها نجد السرديين ينجحون في الوصول إلى نتائج هامة لكنها لا تصل إلى أقصى درجة من «الصورنة» . من المكونات النحوية في الخطاب الروائي عدد لا يحصى من التصنيفات والمصطلحات. أُفَسِّرُ ذلك بعوامل كثيرة من أهمها اختلاف النصوص المنطلق منها في التحليل . لكن هذا لا يعني استبعاد الوصول إلى درجة عليا من الصورنة أو التجريد ، إلا أنه الآن في نظري ما يزال بعيداً لأن ما هو على السرديات من قضايا أكبر ممّا تعمل جاهدة للإجابة عليه بخطوات صارمة وهائلة . ولعل فى النقاشات السردية الحالية دليلاً على ذلك!

إننا الآن أمام تصورات عديدة ، كلها جادة في تحليل وتحديد الخطاب الروائي وتوسيع النصوص المشتغل عليها لتحقيق نتائج أعم . لذلك نرى أن من أحد همومنا المركزية في هذا البحث تقديم تحليل وتحديد دقيقين للخطاب الروائي العربي ولمكوناته.

من هذا المنطلق أجدني لا أهتم بـ «القصة» ، كجانب من الحكي بشكل مستقل ، كما يعمل العديد من الباحثين السيميوطيقيين . ومن خلال الارتباط الوثيق بين القصة والخطاب ، سوف لن أبحث في القصّة إلا من خلال علاقتها بالخطاب لأن الخطاب هو الذي أهتم به بالدرجة الأولى على غرار أغلب السرديين.

وتحديد الخطاب الروائي يتم من خلال مظهره التركيبي أو النحوي . لذلك أراني أقصر مكوناته على هذه العناصر :

1 ـ الزمن.
2 ـ الصيغة.
3 ـ الرؤية والصوت.

هذه هي المكونات التي يركز عليها السرديون بصفة عامة ، وإن كنا نجد اختلافات بينهم في ترتيبها وربطها بعضها ببعض . وإذا كان عنصر الزمن لم يثر بصدده كبير نقاش بين السرديين فإن المكونين الآخرين الصيغة والرؤ ية والصوت أثاروا جدلاً كبيراً بين الباحثين نود إرجاء التفصيل فيه إلى المقدمات التي سنصدر بها كل فصل من فصول خطاب الرواية الذي خصصناه لكل مكون منها ، لما في ذلك من جزئيات وتفاصيل يضيق عنها هذا التقديم.

إن قطبي خطاب الرواية من حيث مظهره النحوي هما الراوي والمروي لـه .وبسبب كون جنيت وتودوروف يقفان عند حدود المظهر النحوي فإنهما يظلان عند حدود خاصة لا تسمح بتجاوز الراوي والمروي له في إطار علاقتهما بالخطاب.

بالنسبة لي ولأسباب تتصل بالأسئلة التي أطرحها على «الرواية» كخطاب أدبي ينتج ضمن خطابات أخرى أدبية وغير أدبية ، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية وغيرها ، لا أرى أن الحد النحوي لوحده كفيل بالإجابة على هذه الأسئلة . لذلك كان لا بد ، بالنسبة لي ، من توسيع الحد النحوي وتجاوزه إلى ما أسماه تودوروف في حديثه عن المستويات بالمستوى الدلالي . لكن السرديات البنيوية لا تقدم لي إلا عناوين عامة ولم يتم إنجاز أي شيء عنها وضمن الإطار النظري نفسه الذي يشتغل فيه السرديون.

في حديث تودوروف عن المستوى الدلالي يقول إننا نجيب فيه عن هذه الأسئلة : كيف يدل النص على شيء؟ وعلى ماذا يدل؟ (انظر 6.1 من هذه المقدمة) . فأنى لنا الإجابة على هذين السؤالين مع حد معقول من المواءمة والانسجام كشرطين ضرورين لإنجاز تصور نظري متكامل؟ .

لقد أخذت مني هذه الأسئلة الوقت الكثير من البحث والتأمل . ومنذ البداية (ماي 1983) ، وجدتني أرى في مشروع بيير فـ «زيما» ما يمكنني من الإجابة على بعض الأسئلة التي أطرح. لكن زيما يبني مشروعه انطلاقاً من السيميوطيقا أولاً ، و«النظرية النقدية» مع جماعة فرانكفورت ثانياً، فكيف يمكننا تحقيق هذا الانتقال من المظهر النحوي إلى الدلالي وفق أسئلة مشروع آخر منطلق منه؟

هنا وجدتني مقيداً بالسرديات البنيوية ، ولتجنب التعسف في الانتقال منها إلى سوسيولوجيا النص مع زيما ، وجدتني أعمل على توسيع مجال السرديات أفقياً وليس عمودياً كما بينت ذلك عندما تحدثت عن حدود السرديات ، فكان علي تجاوز الحد النحوي إلى

الدلالي ، وبذلك وجدتني ألتقي مع زيما وأنا مشدود إلى المظهر النحوي . إن المظهر الدلالي توسيع للمظهر النحوي وليس إلغاء له أو قطيعة معه .

تم هذا التوسيع بهذا الشكل الذي أبين من خلاله نوعية التقسيم الثلاثي الذي أحاول بلورته في كل حكي :

الحكي
- القصة : المستوى الصرفي .
- الخطاب : المستوى النحوي .
- النص : المستوى الدلالي .

بإدخالي النص كمفهوم متميز عن الخطاب ، وإعطائه بعد المستوى الدلالي وجدتني أعطي «النص» دلالات خاصة عكس ما نجد مع السرديين الذين يعتبرونه مرادفاً للخطاب ، لذلك فجنيت وهو يتحدث عن الخطاب السردي أو النص السردي نجده يحملهما بنفس الدلالة ، وعلى اعتبار النص مفهوماً مختلفاً عن الخطاب فإن له مكوناته الخاصة به والتي لضمان الانسجام لا يمكن إلا أن تكون توسيعاً لمكونات الخطاب ، ولا يمكن لقطبيه الرئيسيين إلا أن يكونا توسيعاً لقطبي الخطاب على هذا الشكل:

المستوى النحوي	المستوى الدلالي
الخطاب أ - الراوي - المروي له ب - الزمن - صيغ الخطاب - الرؤية/ الصوت	النص أ - الكاتب - القارىء . ب - البناء النصي . - المتعاليات النصية (التفاعل النصّي) - الرؤيات - البنيات السوسيو - لسانية

إننا في الزمن في الخطاب نبحث عن علاقة زمن القصة بزمن الخطاب وعلاقة ذلك ببناء النص . وإذا كنا في صيغ الخطاب نتحدث عن نوعية العلاقات بين الخطابات وكيفية اشتغالها (خطاب مسرود ، معروض ، منقول . .) فإننا في المتعاليات النصية سنتحدث عن علاقة النصوص بعضها ببعض ضمن «نص الرواية» . وهكذا سوف لن نتحدث عن خطاب مسرود مثلاً ولكن عن مناص وتناص وميتا - نص. . . ونبحث في كيفية اشتغال النصوص ، داخل نص الرواية وأبعادها النصية . وبهذه المناسبة يمكن التأكيد على كون جيرار جنيت

تحدث عن هذه «المتعـاليات النصيـة» أكثر من غيـره من الباحثين الـذين وقفوا عنـد حدود التناص كعلاقة نصية ، وهذا ما قام به زيما نفسه في سعيه لإقامة سوسيولوجيا النص الأدبي . وإذا كنا في الرؤية والصوت نبحث عن المتكلم ، والذي يرى ، والمنظور الذي من خلاله تقدم الأحداث ، فـإننا في الـرؤيات والبنيـات السوسيـو ـ لسانيـة نجدنـا نبحث في رؤيات الكـاتب والقارىء والنصـوص أي كل مـا يتصل بمـا هو متعـال عن النص و «خـارج عنه» (Extratextuel) .

بهـذا العمل وجـدتني أوسع تحليـل نفس المكونـات والخصائص مـع الحفاظ على الانسجام النظري اللازم . لذلك وجدت العمل الذي أنهج يتقاطع مع سرديات الخطاب كما نجدها عند السرديين (جنيت/ تودوروف) ومع سوسيولوجيا النص الأدبي عند زيما دون أن أتبنى أطروحاته أو أطبقها من الخـارج . إنني أستفيد ممـا يقدمـه دون أن أقحم ذلك على التصور الذي أنطلق منه . ولهذا يمكن اعتبار العمل الذي أقوم به تـوسيعـاً للسرديات أفقياً بأهم الإنجازات التي نجدها في سوسيولوجيا النص الأدبي .

وهذا المسلك جعلني لا أقع في الانتقاء الذي نجده عند العديد من البـاحثين الذين يستفيدون من إنجازات متعددة بدون مراعاة مبـدأ الانسجام أو المـواءمة ، كمـا أشرت إلى ذلك عندما كنت بصدد مناقشة التقسيمات الثنائية أو الثلاثية . إن الذي دفعني إلى القيام بهذا العمل يكمن فيما استلهمته من التقسيمات الثلاثية وما تحرص عليه من ضبط ودقة مع كينان وفاولر بالأخص وهما يسعيان إلى الانتقال من مظهر إلى آخر انتقالاً طبيعياً لا انتقائياً .

يظهر ذلك في تقسيمي هذا العمل إلى كتابين : الأول هو : «تحليل الخطاب الروائي» وفيه أحلل مكوناته الثلاثة من خلال ثلاثة فصول: الزمن ـ الصيغة ـ الرؤ ية السردية والصوت وفق المستوى النحوي، وأذيله بخاتمة أتحدث فيها عن الراوي والمروي له في الخطاب الروائي .

في القسم الثاني الذي عنونته بـ «انفتاح النصّ الروائي»، قسمته بدوره إلى ثلاثة فصول: البناء ـ التفاعل النصّي ـ البنيات السوسيو ـ نصيّة، وذيلته بخاتمة عن الكاتب والقارىء في النص.

صدرت كل باب بمقدمة نظرية . في الأولى (وهي هاته) حاولت طرح مفهوم الخطاب ومشاكل تحديده . وفي مقـدمة الكتاب اللاحق ابتـدأت بالتمييـزات الموجـودة بين الخطاب والنص لأنتهي إلى التعريف الذي أرتضيه للنص وفق التصور الذي أنطلق منه ، كما صدرت كل فصل أيضاً بمقدمة نظرية أوضح فيها المشاكل والقضايا التي يثيرها المفهوم المتحـدث عنه قبل الانتقال إلى التطبيق.

وفي نهاية هذا التقديم أود التشـديد على أن مجمـل الأسئلة والقضايـا ذات الطبيعـة النظرية والعملية لا يمكن أن تحل بشكل سحري ، وذلك لأن الممارسة تعطي لمختلف ما تشكل منه خلفيتنا النظرية والنقدية كلّ أبعاد التبلور إلى أن يتأكد هذا المسعى على الصعيد العملي والتطبيقي فهل سيتأتى لنا ذلك؟! . . . إننا نأمل، وإن كنا مقدرين للمخاطر والمشاكل المحدقة، ولا سيما ونحن نتحرك فوق أرض لم توطأ بعد، بنفس الهموم والهواجس التي منها ننطلق ، والآفاق التي نرمي الوصول إليها. . .

هوامش مدخل إلى تحليل الخطاب الروائي:

(1) الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة أ. الخـطيب. مؤسسة الأبحـاث العربيـة (بيروت) الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) ط 1، 1982، ص 35.

(2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(3) T. Todorov: les genres du discours. édi. Seuil (Paris). 1978 P.23.

(4) G. GENETTE: Figure III. Seuil (Paris). 1972. P. 10. 11.

(5) T. TODOROV: Poétique. Seuil /Points. 1973. P. 25 – 26.

(6) ت. تودوروف: (1978)، ص 23 - (1973) ص 19.

(7) J. lyons: Linguistique générale. trad. F. Dubois Charlier /D. Robinson Larousse. 1970. P: 131.

(8) ج. لاينس المرجع السابق. الصفحة نفسها.

(9) في معرض حديث «فان ديك» عن وجهـات تحليل النص أو الخـطاب بورود مـوقف (Pike) 1967 الذي يناقش تصور بعض اللسانيين الذين ظلوا من بلومفيلد إلى تشومسكي يعترضـون على تحليل الخـطاب تاركين المجال فقط لدراسة الأدب والأسلوبيين. انظر:

V. Dijk: Some aspects of text grammers. Mouton. 1972. P: 28 – 30.

(10) فان ديك: المرجع السابق ص 29.

(11) ج. لاينس. م. س ص 133.

(12) F. Marchand et autres: Les analyses de la langue. Delagrave. 1978. P: 116.

(13) مرشان 1978 ص 118، 123، 150.

(14) R. Lafont /F.G-Mardray. Introduction à l'analyse textuelle. Larousse. 1976. P.28.

(15) E. Benveniste: Problèmes de Linguistique générale. édi. Gallimard. Tome. I. 1966. P. 129 – 130.

(16) ا. بنفنست: المرجع السابق ص 129.

(17) ا. بنفنست. المرجع السابق ص 241 وما بعدها.

(18) ا. بنفنست. المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(19) المرجع السابق الصفحة نفسها.

(20) F. Rastier: Sémantique des isotopies. in «Essai de Sémiotique poétique». Larousse. 1972. P. 80.

(21) ف. راستيه: المرجع السابق ص 82.

(22) J. Dubois et autres: Dictionnaire de Linguistique. Larousse 1973. P.156.

(23) D. Maingneneau: Initiation aux méthodes de l'analyse des discours. Hachette université. 1976. P.3 - 20.

(24) J. Caron: Les régulations du discours. Puf. 1983. p.111.

(25) ج كارون. المرجع السابق الصفحة نفسها.

(26) ج كارون. المرجع السابق ص 112.

(27) J. Mœschler: Argumentation et conversation. Hatier - Credif. 1985. P.15 - 19.

(28) M. Hoey: On the surface of discourse. édi. G. Allen and Unwin. London. 1983. P.1 - 15.

(29) M. Stubbs: Discourse Analysis. édi. Basil Blackwell. Oxford. 1983. P. 9.

(30) بوريس ايخنباوم : نظرية المنهج الشكلي في نصوص الشكلانيين الروس ، مرجع مذكور ص 67، 68.

(31) ب. ايخنباوم مرجع مذكور ص 48.

(32) توماشفسكي : نظرية الأغراض. في نصوص الشكلانيين الروس ـ مرجع مذكور ص 180.

(33) ب. ايخنباوم، م ، م ، ص 41.

(34) T. Todorov: Les catégories du récit. «Communications» n° 8 1966 P.165.

(35) ت. تودوروف المرجع السابق ص 133.

(36) G. Genette: Frontières du récit, in «communications» no 8. 1966. Seuil. P. 165 - 166.

(37) Groupe: Rhétorique générale. Seuil /Points. 2ème édi. 1982. P.171 - 172.

(38) M.J. Lefebre: Structure du discours de la poésie et du récit. edi. de la Baconnière. 1971. P.18.

(39) لوفيف: م ، س ، ص 20، 21.

(40) لوفيف: م ، س ، ص 116.

(41) ت، تودوروف (1973) ص 31.

(42) H. Weinrich: Le temps.édi. Seuil. 1973. P.60 - 62.

R. Bourneuf-R. Ouellet: L'univers du roman. Puf. 1981. P. 35 - 75.

(44) S.R. Suleiman: Le roman à thèse. Puf. 1983. 194. 95.

(45) R. Scholes /R. Kellogg. The nature of narrative. edi. Oxford University Press - London. 1968. P.208.

(46) G. Prince: Narratology: the form and fonction of narrative. Mouton. 1982. P.8.

(47) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. Communication n° 8. 1966. P.9.

(48) ر. بارث، م ، م ، ص 12.

(49) G. Genette: Discours du récit. in Figures III. Seuil 1972. P.71 - 72.

(50) ترجم كتاب جيرار جنيت «خطاب الحكي» سنة 1980 ، إلى الانجليزية تحت عنوان «Narrative discourse» أي الخطاب الحكائي ، وفيه يستعيد التقسيم الثلاثي ، ويدقق استعمالاته حول المصطلحات الجنسية المركزية (الحكي السرد. . .) انظر كتابه:

Nouveau discours du récit: Seuil. 1983. P.8 - 10.

(51) ج. جينيت 1972، ص 74.

(52) S.R. Kenan: Narrative fiction. Contemporary Poetics. edi. Methuen London and New York. 1984. P.3 - 28.

(53) R. Fowler: Linguistics and the Novel. Methuen. London and New York third edi. 1983. P.23.

(54) ر. فاولر، م، م ، ص 46.

(55) ر. فاولر، م ، م ، ص 42.

(56) G.N. Leech and M.H. Short: Style infiction: A linguistic Introduction to English fictional Prose. London and New York. third édi. 1984. P. 1 - 8 - 136.

(57) G. Genette: Nouveau discours du récit. édi. Seuil. Coll. Poétique. 1983. P.12 - 13.

(58) M. Mathieu Colas: Groutières de la narratologie, in «Poétique» n° 65. 1986. P.91.

(59) استعمل الصرفي والنحوي هنا انطلاقاً من التصور الذي أقامه تمام حسان بصدد حديثه عن زمن الفعل. فالزمن الصرفي نفهمه من الصيغة والزمن النحوي نفهمه من السياق، والزمن في اللغة العربية لا نفهمه من الصيغة (الصرف) ولكن من السياق (النحو) وهكذا فـ «يفعل» صرفياً تدل عند النحويين على الحال أو الاستقبال. لكن استعمال «يفعل» في سياق هو الذي يعطيها زمنيتها : «لم يلعب» : حيث تصبح يلعب دالة على علة الماضي وليس على الحال أو الاستقبال.

انطلاقاً من هذا التصور أقول أن:

- زمن القصة: صرفي ← القصة مستوى صرفي.
- زمن الخطاب: نحوي ← الخطاب مستوى نحوي.

انظر: تمام حسان: للغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1973، الفصل الخاص بـ «الزمن»..

الفصل الأول

الزمن في الخطاب

1 ـ تقديم نظري.
2 ـ زمن القصة زمن الخطاب.
3 ـ التمفصلات الزمنية الصغرى.
4 ـ خصوصية الزمن في «الزيني بركات».
5 ـ الزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي.
6 ـ زمن الخطاب الرواية العربية.
7 ـ خلاصة.

تقديم نظري

1 ـ تقديم :

1.1«ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال، فإني أعرف. وعندما يطرح علي فإني أنذاك لا أعرف شيئاً » (1). بهذه الصرخة عبر القديس أوغسطين عن موقفه من الزمن وهو على عتبة تأملاته التي ضمنها «الإعترافات». لا تخلو هذه الصرخة من دلالات وأبعاد عميقة نجد تعبيرات عديدة عنها في الفكر الإنساني بصدد التأمل والبحث في مقولة الزمن. كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الإهتمام، وفي مجالات معرفية متعددة. إبتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من اليومي لتطال الكَوني والانطولوجي، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسيكولوجية ومنطقية وغيرها. وكانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد إختزالها العلمي والمباشر مجسداً بجلاء في تحليل اللغة وبالأخص في أقسام الفعل الزمنية التي نظر إليها من خلال تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل. وما يزال التفكير في الزمن يأخذ شيات وأشكالاً عديدة إلى يومنا من هذا البعد الفلسفي، حتى وإن كان يتخذ لبوسات معينة بحسب إتجاه الباحث أو المفكر. وتكفي في هذا الصدد الإشارة إلى تأملات برجسون وغاستور باشلار ليتضح لنا هذا بجلاء.

2.1. إن مقولة الزمن متعددة المجالات. ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري. وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر، فيوظفها مانحاً إياها خصوصية تساير نظامه الفكري. وانطلاقاً من هذا يراكم بدوره رؤيته المستقلة للزمن وتصوره المتميز عنه. وقد يذهب إلى مستوى القطيعة مع الأصول المعرفية الأولى المنطلق منها. كما قد يظل بالمقابل رهين تلك الأصول يستمد منها تصوره، ويعود إليها بين الفينة والأخرى ليحاكم فرضياته أو ليبحث لها عن سند. . .

يبرز لنا المظهر الأول بوضوح في علاقة تحليل زمن الفعل في اللغة، بأصوله الفلسفية

والمنطقية. لقد كان تحليل الزمن في اللغة أسير المطابقة الفيزيائية، لكن التطور الذي حققته اللسانيات منذ بدايات هذا القرن إلى الآن جعلها تقطع مع ذلك التصور. وتقدم فرضياتها التي راكمت اختبار صلاحيتها من خلال دراسات هامة ورائدة.

ويتجلى لنا المظهر الثاني، وإن بشكل مختلف، في تحليل الزمن من خلال الخطاب أو النص. إن هذا التحليل يستمد أهم مقوماته من تحليل اللسانيات للزمن. وكل ما يقوم به إلى الآن هو اعتماد نتائج البحث اللساني للزمن. شددنا في حديثنا عن هذا المظهر الثاني عن الاختلاف، لأن تحليل الخطاب مجاله هذا مرتبطاً بوثوق بالتحليل اللساني، وهو من ثمة يمتلك «شرعية» إستخدام مفاهيمه وأدواته وإجراءاته التي ينقلها من مجال الجملة إلى ما فوق الجملة أو يتعداها. لذلك فالاختلاف يبدو لنا هنا جلياً بمقارنة هذا مع «الزمن» في اللغة العربية الذي لم يقطع بعد صلاته بالأصول المنطقية التي قام عليها منذ قرون عديدة. لذلك تمكن الإشارة إلى إفتقار اللغة العربية الشديد إلى التحليل العلمي لهذه المقولة، لكونها لم تستطع بعد الخروج عن تلك الأصول ـ الأسس التي إنطلقت منها، رغم بعض المحاولات التي سنعود إلى بعضها.

1.3: مع الثورة اللسانية التي ارتبطت في بدايات هذا القرن مع فردناند دوسوسير، أمكن الحديث، مع ما تلاها من أبحاث عن قطيعة حقيقية مع التحليل التقليدي للزمن في اللغة. وكان طبيعياً أن يستفيد تحليل الخطاب الروائي، بالأخص، من التطور اللساني الحاصل في دراسة الزمن، وخصوصاً مع البويطيقا وفي جانبها الذي يعالج الأشكال السردية بصفة خاصة. لذلك وقبل تناولنا زمن الخطاب الروائي في الزيني بركات بالتحليل، سنعمل أولاً على طرح أهم الإشكالات والقضايا التي يثيرها تحليل الزمن، وذلك من خلال هذه النقط:

1 ـ اللسانيات والزمن: وفيها سنحاول بتركيز شديد إبراز شكل تعامل اللسانيات مع مقولة الزمن، ليتأتى لنا بعد ذلك توضيح تعاطي محللي الخطاب الروائي مع مقولة الزمن.

2 ـ الروائيون الجدد والزمن: نطرح فيها كيف فهم ثلاثة روائيين جدد الزمن من خلال كتاباتهم النظرية، وهم: ريكاردو ـ روب غرييه ـ ميشيل بوتور.

3 ـ لسانيات الخطاب والزمن: وفيها سنعرض تصور العديد من الباحثين لمقولة الزمن في الخطاب السردي والروائي ضمنه، وابسط آراءهم وكيفية تطبيقهم هذا التصور على أعمال بعينها.

وسنختم هذا التقديم بطرح الزمن في العربية، والإقتراح الذي أنطلق منه لتحليل زمن الخطاب الروائي من خلال الزيني بركات وباقي الروايات.

2 ـ اللسانيات والزمن :

1.2 باكتشاف السنسكريتية، وما تلاها من أعمال النحو المقارن، وتلاها جميعاً وصولاً إلى الثورة اللسانية مع سوسور، أمكن الحديث عن التقدم الهائل الذي ستحققه اللسانيات لتصبح العلم الرائد، وعن الدور الذي ستقوم به في تغيير النظر ليس فقط في ما يتعلق بقضايا اللغة ومشاكلها، ولكن أيضاً في مختلف العلوم الإنسانية التي ستصبح تستفيد من أهم إنجازاتها. ومن بدايات هذا القرن إلى يومنا، يشهد التطور الحاصل في البحث اللساني، ما يعطي لهذا التخصص الجديد كامل خصوصيته وطليعيته.

إذا كان الزمن من إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى أهم المقولات التي سيعيد البحث اللساني طرحها ومساءلتها من منظور جديد. ذلك ما يبدو لنا من خلال ما قام به الباحث اللساني جون لاينس (Lyons)[2]. انطلق هذا الباحث من التقابلات الثلاثة التي حدد من خلالها النحويون القدماء اليونانية واللاتينية على مستوى الزمن وأقاموا التقسيم الثلاثي : الماضي، الحاضر، المستقبل، وافترضوا لهذا التقسيم طابع الكلية والشمول.

يرى «لاينس» أنَّ هذا التقسيم غير دقيق. فالزمن لا يوجد في كل اللغات، كما أن هذه التقابلات ليست زمنية محضة. وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطىء هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة[3]. ويناقش بعد ذلك تحليل أوتويسبرسن (O. Jespersen)للزمن في كتابه «فلسفة النحو»، والذي كان فيه يسبرسن (O. Jespersen)ضحية هذا الاعتقاد. في خط أفقي تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر، وما قبلها هو الماضي، وما بعدها الحاضر، يبين يسبرسن أنَّ الماضي يقع قبل الآن، وأن المستقبل بعده. ويقسم بعد ذلك الماضي والمستقبل بإدخال قبل وبعد عليهما معاً، فنصبح نتحدث عن ما قبل الماضي وما قبل المستقبل وما بعدهما. ويلاحظ لا ينس كون الحاضر (نقطة الصفر) غير مقسم في هذا التصور، ليستنتج بعد ذلك كون الزمن النحوي يعرف أشكالاً تقطيعة وتصنيفة مقولية (Catégorisations) متعددة.

يقدم «لاينس» عدة تقطيعات وتصنيفات مقولية يرى أنَّها ممكنة وتعرف طرائق متعددة للتداخل فيما بينها، وتوجد في الإستعمال بأشكال عديدة تخرج عن الخطاطة التي آقترحها يسبرسن تحت تأثير الاعتقاد بانعكاس الزمن الطبيعي على الزمن النحوي. ومن بين هذه التقشيمات التي يشير لاينس إلى بعضها نجد :

(1) اجتماع نقطة الصفر (الحاضر) مع الماضي الشيء الذي يعطي ثنائية مستقبل ـ لا مستقبل.

(2)اجتماع النقطة نفسها مع المستقبل لتقدم لنا ثنائية الماضي ـ اللاماضي.

(3) وعلى أساس التمييز بين الآن وغير الآن، وبدون اعتبار جريان الزمن يمكن تقديم ثنائية أخرى بين الحاضر واللاحاضر.

(4) باستعمال مفهوم القرب (Proximité) يمكن التقسيم حسب قريب ـ لا قريب أو تقسيم ثلاثي يشمل الآن والقريب والبعيد.

في كل هاته الاقتراحات ينطلق لاينس من الخاصية الأساسية لمقولة الزمن، والتي تكمن في ربط لحظة الحدث في الجملة بلحظة التلفظ (الآن). وبعد أن يعطي مثالاً من الإنجليزية في تقسيمها بين الزمن الماضي والحاضر في الفعل يلاحظ أن التقابل الحقيقي هو بين الماضي لأن الماضي يحيل إلى ما قبل الآن، بينما اللاماضي ليس محدوداً بما هو معاصر للحظة التلفظ[4]. ويؤكد بعد ذلك أنّ مثل هذا نجده في العديد من الأزمنة الأبدية واللازمنية التي سيناقشها بتفصيل في كتابه الدلالة اللسانية الذي يطرح فيه صلة الزمن النحوي والمرجع التعييني (Déictique) للزمن[5]. ويلاحظ لاينس بصدد ما هو معروف كمستقبل في الإنجليزية من خلال الفعلين المساعدين (will-Shall) أنهما ليسا للاستقبال دائماً وأن المستقبل يدخل ضمن الموجّه (mode) وليس ضمن الزمن. ويُعرّج بعد ذلك على الموجّه والجهة (aspect) ليبين تداخلهما وتقاطعهما ومقولة الزمن.

2.2: من المنطلق ذاته، وإن بشكل مختلف يعالج «إميل بنفست» مقولة الزمن في العديد من كتاباته ومقالاته التي تضمنها كتابة «قضايا اللسانيات العامة» بجزئيه. سنركز بالأساس هنا على ما كتبه تحت عنوان «اللغة والتجربة الإنسانية» من الجزء الثاني، و «علاقات الزمن في الفعل الفرنسي» من الجزء الأول.

في الموضوع الأول يطرح بنفست بدءاً مفهومين مختلفين للزمن: فهناك من جهة الزمن الفيزيائي للعالم، وهو خطي ولا متناه، وله مطابقته عند الإنسان، وهو المدة المتغيرة، والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية. وهناك من جهة ثانية الزمن الحدثي (Temps Chronique) وهو زمن الأحداث الذي يغطّي حياتنا كمتتالية من الأحداث. وما نسميه عادة بالزمن هو هذا الأخير. والزمنان معاً مزدوجان ذاتياً وموضوعياً، وهناك محاولات تاريخية لقياس هذا الزمن وضبطه. لكن هذا الزمن لا يلتقي والمقولات الخاصة بالتجربة الإنسانية للزمن.

وهناك نوع من الزمن يمكننا أن نضعه مقابل الفهم السابق. إنه «الزمن اللساني» (Temps Linguistique). يقول: «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن. والزمن اللساني، كما يبدو لنا، لا يمكن إختزاله في الزمن الحدثي أو الفيزيائي»[6] إن هذا الزمن

مرتبط بالكلام، ويتحدد وينتظم كوظيفة خطابية، ومركز هذا الزمن في راهنية إنجاز الكلام. وبمعنى آخر كما يقوله في موضوع آخر «الجهاز الشكلي للتلفظ» : «إن الحاضر هو منبع الزمن»[7] فالحاضر اللساني هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة. وهناك لحظتان:

ـ الأولى يكون الحدث فيها غير معاصر للخطاب، ويمكن استدعـاؤه عبر الذاكرة.

ـ الثانية لا يكون الحدث في الحاضر، لكنه سيكون.

وليس في الواقع إلا زمن واحد هو الحـاضر يسجـل من خلال الإلتقـاء الضمني بين الحدث والخطاب. أما الزمنان الآخران فيتحددان في علاقتهمـا بالحـاضر. ولا بـراز ذلك يلاحظ أنه عندما أحكي ما وقع لي، فإن الماضي الذي أحيل عليه لا يتحدد إلا في علاقته بحاضر فعل الكلام الذي أنجزه حالياً، وفي علاقتي مع الآخر الذي يطابق زمنه زمني. ومن خلال هذا التداخل الذاتي تتمّ تجربة العلاقة الأولية والثابتة بين المتكلم والمخاطب[8].

3.2. في ربط بنفست الزمن بالتجربة الإنسانية كان يتحدث عن الخطاب كما سنحدده من خلال تعريفه إياه. وفي الموضوع الثاني ينطلق بنفست من التمييز بين الأشكال البسيطة والمركبة في الفعل. ويلاحظ أن التعبير عن الماضي في الفرنسية عرف تغييراً وتحولاً لم يطرأ بالنسبة للمستقبل. فالماضي المركب (Composé) والمـاضي البسيط (Simple) في التأويـل الفرنسي القديم همـا بمعنى واحد. لكن الشكـل الأول ما يـزال مستمراً في اللغـة اليوميـة والكتابية، بينما الثاني كتابي فقط.

ويتساءل الباحث لماذا هذا التغيير؟ فيجيب بضرورة إعادة تحليل بنية الفعل في علاقة ذلك مع الزمن، ويلاحظ «كون الأزمنة في الفعـل الفرنسي لا تستعمـل كأطـراف في نظام موحد. لكنها تتوزع بحسب نظامين مختلفين ومتضافرين. ويتضمن كل واحد منهما نصيبـاً من أزمنـة الفعل. وكـل هذه الأزمنـة، من خلال النـظامين معاً ضـرورية في إستعمـال كل متكلم»[9].

هـذان النظامـان يبرزان في مستـويين مختلفين للتلفظ وهمـا: الخـطاب (Discours) والحكي (histoire) وهذا النظام الأخير مخصص الآن للغة المكتوبة، ويتميز بحكي أحداث الماضي. في هذا الحكي يتم تقديم أحداث أو أفعال تقع في زمن ما، بدون تدخل المتكلم في الحكي (ص 239)، وكـأنَّ الأحداث تحكي نفسهـا. والزمن الأسـاس هـو (Aoriste) أو الماضي البسيط في الفرنسية: أي زمن الحدث خارج شخص الراوي (المتكلم).

أما الخطاب (ص 241) فيقدمه في معناه الواسع: «كل ملفوظ يشترط باثا ومتقبلاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأية طريقة». تتنوع الخطابات، وتمتد من المحادثة اليومية إلى الخطبة الأكثر إمعاناً في الزخرفة البديعية. إن المـلاحظة التي يمكن تسجيلها هنا هي كـون

النظامين معاً يستعملان في الكتابي لكن الخطاب نجدهُ في الشفـوي أيضاً. ويمكن داخل الحكي أن يبرز الخطاب، عندما يعيد المؤرخ إنتاج أقوال الشخصيات أو يتدخل هو بنفسه لتقييم الحدث المحكي. كما يمكن أن يتداخل الحكي والخطاب في نمط ثالث للتلفظ من خلال الخطاب غير المباشر (Indirecte).

وباختيار أزمنة الفعل، يختلف الخطاب نهائياً عن الحكي. في النظام الثاني تستعمل هذه الأزمنة مـع هيمنة ضميـر الغائب: «الماضي البسيط» وَ (Imparfait) و (plus que parfait) (ص 239). أما في الخطاب فنجـد الحاضـر و (Le parfait)، والأشكال الأخـرى باستثناء الماضي البسيط». كما أنّنا في الخطاب نستعمل بحرية كل ضمائر الفعل بما فيهـا الضمير «هو»، لكن ليس بالقيمة التي يأخذها في الحكي.

4.2. من زاوية دلالية يتحدث دوكرو وتود وروف عن الزمن والموجهات في اللغة[10]. ينطلقان من المنطلق نفسه، وإن لم يصرحا بذلك، لأنهما يدخلان ذات التلفظ في الاعتبار. هذه الذات التي ترددت اللسانيات كثيراً، بَعْدَ سوسور في إدخالها في التحليل خشية الخلط بين اللسان والكلام.

ينطلق المقال من أن هناك مبدأين لتصنيف مختلف المفاهيم الزمنية المعبر عنهـا في اللغة. فهناك من جهة ضرورة تصنيف المؤشرات الزمنية تبعاً للموقع الذي تحتله في الجملة. من هذه المؤشرات نجد التأشير للحقبة ، أو التدقيقات الكـرونولـوجية التي يعبـر عنها من حدث الفعل نفسه (تَعَشّى) أو بعض الكلمات المرتبطة بأحداث معروفة كالأعياد وما شابـه هذا. وأخيراً زمن الفعل كما يتبدّى من حيث الشكل. ومن خلال تحليل جملة، يتم إبـراز هذه المؤشرات الزمنية وإحصاؤ هـا، ومختلف الاحتمالات الدلالية للزمن من خلالها. هذا هو المبدأ الأول. وهناك من جهة أخرى مبدأ ثان، يتعلق باعتماد مؤشرات الجهة (Aspect). هذه المؤشرات تكون دائماً في المحمول، على اعتبار كـونه لا يشكـل فقط موضـوع كيفية معينة أو حدث معين، ولكن أيضاً نمط تجلّي زمن هذا الحدث أو الكيفية (ص 391). ومن خلال بعض الجمل يتم إبراز مختلف التمييزات المـوجودة في الفـرنسية بين هـذه الجهات وإمكانات تداخلها.

5.2. شكل آخر من أشكال تجاوز التصور التقليدي لمقولة الـزمن، نجده في معجم اللسانيات [11] الذي يستعيد فكرة لاينس عن التصنيف والتقطيع المقولي للزمن، والذي من خلاله يقابل الحاضر (لحظة الملفوظ المنتـج في «الآن») اللاحـاضر (Non-présent). هـذا الأخير يُمْـكِنُ أن يكون هو الماضي (ما قبل الآن) أو المستقبل (ما بعد الآن). ويتم التأكيد على أن هذين هما الزمنان المطلقان. وبما أن الحاضر هو أيضاً لا ماض ولا مستقبل، فَإنَّ هذا يجعله قابلاً لترجمـة حقائق لا زمنيـة (تدور الأرض حـول الشمس). ثم يقدم المعجم

نماذج لهذه التقطيعات والتصنيفات المقولية من خلال تداخل المقولات الزمنية وتقاطعها. وتدقيق ذلك أخيراً يتمّ من خلال علاقة الزمن بمقولة «الموجّه» و «الجهة»، للوصول إلى تأكيد التقابل بين الملفوظ والحكي وهما ما رأينا عند بنفست بمفاهيم أخرى.

6.2. من خلال طرح هذه التصورات حول مقولة الزمن، والتي لم نتوسع في تشخيصها قصد معاينة دقائقها أكثر، نعاين بجلاء صعوبة دراسة الزمن كما لاحظ ذلك «لاينس» ونستخلص كون الإتجاه السائد رغم الفروقات والاختلافات بين الاتجاهات، هو محاولة تحليلاته. ومحاولة الوصول إلى خلاصات أساسية تسهم في تعميق فهمنا لمقتضيات استعمال الزمن في ربطه بالمقام أو السياق أو المعينات من خلال تقطيعات وتصنيفات للمقولة تنبني على الملاحظة المتأنية وصولاً إلى اقتراحات استنتاجية تسهم في بلورة تحليل هذه المقولة كما رأينا، وبالأخص مع إميل بنفست الذي سيعتمد منطلقاته في تحليل الخطاب العديد من الباحثين كما سنلاحظ. وقبل ذلك نحاول إلقاء نظرة على كيفية فهم الروائيين الجدد للزمن لخصوصيتهم وفرادة تجربتهم وبالأخص مع الزمن والفضاء.

3 ـ الروائيون الجدد والزمن:

1.3. الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي هذا هو رأي النحو التقليدي كما يرى اللسانيون. وعلى أساس هذا الفهم وظف الروائيون التقليديون الزمن. مورس الوصف بكثرة في روايات القرن 19، وكان هدفه كما يرى «ألآن روب غرييه [12] هو زرع الديكور، وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي. لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات. لكن الوصف في الرواية الجديدة يختلف جذرياً، لأن أهميته لا تكمن في الشيء الموصوف، ولكن في حركة الوصف نفسها. ونلاحظ الشيء نفسه بالنسبة للزمن. لا يتعلق الأمر في الرواية الجديدة بزمن يمر، لأن الحركات على العكس من ذلك ليست مقدمة إلا جامدة في اللحظة (ص. 16). ويرد على كافة المنتقدين الذين يرون كون بنية العمل عنده لا تقدم الثقة في امتلاكها الحقيقة الموضوعية للأشياء. . .

يقدم نموذجاً لتصوره لفيلمه «السنة الفائتة في مارينباد» منطلقاً من أن مدة العمل ليست بأيّ شكل لا تلخيصاً ولا تكثيفاً لمدة أكثر إتساعاً وأكثر «واقعية» هي مدة القصة المحكية. إن هناك على العكس «تماهياً» مطلقاً بين المُدَّتَيْن. فـ «قصة مارينباد» لا تمر لا في عامين ولا في ثلاثة أيام، ولكن بالضبط في ساعة ونصف (مدَّة المشاهدة). إن كل قصة الحب التي حكيناها يقول الكاتب وكأنها شيء مضى كانت في طور أن تتم أمام أعيننا **هنا والآن** (ص 166)، لأنه لا يمكن أن يكون «هناك» ممكن بدون «سابقاً». ويستنتج أنَّ الزمن الوحيد هو زمن الفيلم. وبعد كلمة «نهاية» سوف لن يحدث أي شيء. لم تكن هذه الرواية خاضعة

لأي كرونولوجيا، وأي محاولة لترتيبها لأي كرونولوجيا خارجية لا تؤدي إلا إلى متتالية من المتناقضات.

إذا كان التصور التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمن يوجد مقطوعاً عن زمنيته. إنه لا يجري، لأنَّ الفضاء هنا يحطم الزمن، والزمن ينسف الفضاء، واللحظي ينكر الاستمرار (ص 168). يتضح من خلال هذا التصور الذي يقدمه لنا «غرييه»، الرؤية الجديدة للزمن والتي تنكر أي تماثل أو إنعكاس للزمن الواقعي، وليس هناك أي زمن إلا الحاضر (زمن الخطاب) أمَّا اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود!...

2.3. إذا كانت لروب غرييه خصوصيته في الرواية الجديدة كروائي ومنظر ضمن الإتجاه ذاته، فإن جان ريكاردو وميشيل بوتور يختلفان عنه في ممارستها النقدية إلى جانب مساهمتهما وغيرهم التنظيرية في مجال الرواية الجديدة. لذلك فإنهما عند يتعرضان للحديث عن الزمن نجدهما يتحدثان عنه من زاوية أخرى.

يميز جان ريكاردو في كتابه قضايا الرواية الجديدة[13] بين زمن السرد وزمن القصة، ويضبطهما معاً من خلال محورين متوازيين، يُسَجِّلُ في أحدهما زمن السرد وفي الآخر زمن القصّة؛ وينظر من خلال عدة نماذج أنواع العلاقات التي تتم بين المحورين (ص 163). وفي سرعة السرد يحاول دراسة علاقات الديمومة القائمة بحسب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين. وهكذا يحدد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص:

- مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.
- مع الاسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد.
- مع التحليل السيكولوجي والوصف، يتباطأ الحكي (ص 165).

ومن خلال الشكل ذاته يبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف وغيرهما من الظواهر التي سنتعرض لها عند غيره من الباحثين، ليستنتج بعد ذلك كون نقص سرعة الحكي بسبب ظهور الفصول والانتقال من فصل إلى فصل يبرز لنا الكتابة وهي مقنعة بالأحداث المحكية. كما إن الكتابة المستمرة تظهر بوضوح طابع معمارية الكتاب. كما أنَّ طول السرد يسهم في الحركة والتزايد، فإن القصة على العكس تتوقف. وهنا يكون الوصول إلى نتيجة مزدوجة: فالكتابة ليست هنا مُقنَّعَة بجريان القصّة، ولكنها (الكتابة) موضوع نزاع بحسب تكرارها بواسطة معمارية الكتاب (ص 170).

4.3. يعتبر ميشيل بوتور من أهم الروائيين الجدد، ولقد تعرضت العديد من أعماله لدراسات ميدانية، كما أنَّ مقالته حول «بحوث في تقنية الرواية» أُعِيدَ إنتاجها مراراً من لدن

العديد من الباحثين الذين ظلوا يحيلون إليها في تحليلاتهم . يقدم ميشيل بوتور إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب. وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطة زمن الكاتب. وهكذا يقدم لنا الكاتب (الروائي) خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين أو في ساعة، وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماماً. . . (14).

ونحن نشعر بالأهمية القصوى التي تكون للمقاطع الروائية حيث يحدث التلاقي بين مدة القراءة والمدة التي استغرقها الحدث الذي نقرأ، وغالباً ما يتجلى هذا في الحوار، كما رأينا ذلك مع جان ريكاردو. وانطلاقاً من هذا التلاقي يمكننا أن نبرز بدقة التباطؤ والإسراع (ص 102).

ثم يتحدث عن مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي، والتي يطرحها من خلال: التسلسل التاريخي الذي يسود فيه نوع من الخطية يصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطية الشيء يجعلنا أمام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي يعرفها هذا التسلسل. ثم يتحدث عن شكل آخر هو الطباق الزمني الذي يُجَلِّي من خلاله العودات إلى الوراء، ومختلف النظرات الملقاة على المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (وبعد قليل) أو بتغيير الفصول. وبعد أن يتحدث عن سرعة السرد ينتقل إلى خصائص المدى لإبراز الإمكانات الهائلة التي يقدمها تقطيع الزمن حسب مسافة ما في التحليل لمعرفة أدق مميزاته وخصائصه.

مع الرواية الجديدة والتنظيرات المواكبة لها، والتي تجد لها في أعمال روائية هامة عند أمثال بروست وفولكنر وغيرهما، تتخذ مقولة الزمن أبعاداً ودلالات جديدة سواء في الممارسة (الكتابة الروائية) أو في التحليل (تحليل الخطاب) آن الآوان لمساءلتها ومعاينة أبرز خصائصها.

4 - لسانيات الخطاب والزمن:

1.4. في الانتقال من الجملة، إلى ما فوقها، يثار كثير من الإبهام والالتباس وما تزال مختلف إتجاهات تحليل الخطاب تسلم بصعوبة هذا الإنتقال، ومشاق احتمال التغلب عليه وتجاوز أمْريَّاته وحيثياته، كما سبق إبراز ذلك. وإذا كانت اللسانيات بمختلف مذاهبها وتياراتها تقر بأهمية تحليل الزمن وصعوبته، فإن الأمر حين يتعلق بمجابهة تحليل الخطاب لمقولة الزمن يزداد إشكالاً وتعقيداً. لذلك سنلجأ في هذه النقطة إلى إبراز مختلف تجليات

تحليل الزمن من خلال دراسات نقدية على أعمال تطبيقية تحتفظ فيها النصوص المدروسة بخصوصية كونها تعرف بـ «رواية الزمن»، مثل «بحثا من الزمن المفقود» لمارسيل بروست، والجبل السحري «لتوماس مان، وأغلبه أعمال الروائي مَيشيل بوتور وغيرها من الروايات.

2.4 كان الدور الذي لعبه الشكلانيون الروس رائداً في توجيه النظر إلى الجوانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي. وكان للتمييز الذي أقاموه داخل أي عمل حكائي، بين ما سماه توماشفسكي (Sujet /Fable) أثر فيما سيلي من الأبحاث يقصد توما شفسكي بالمتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. وأنَّ المبني الحكائي يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تُعَيِّنُها لنا(15).

إن العلاقة جدلية بينهما، وزمنياً، يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب والنتيجة. كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافز لكنها مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل. وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة، يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالاً متعددة للتجلي الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي. فعندما يعرفنا الكاتب منذ البداية بالشخصيات، فإننا هنا نجدنا أمام العرض المباشر (Directe Exposition)، لكنه عندما يبدأ عمله السردي بالأحداث في تطورها المتنامي، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور، فنحن هنا بصدد العرض المؤجَّل (retardée). وهناك شكل ثالث يتم فيه سرد ما سيحدث لاحقاً وقبل وقوعه كحدث. من خلال هذه الأشكال الثلاثة يقدم لنا توما شفسكي نوعية العلاقات بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. ويشير إلى أهمية تحليل الزمن وإبراز الأدوار التي يقوم بها في العمل الحكائي، مميزاً بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي. يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي. أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه. وهو يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل (ص 192)، أي ما يمكن أن نفهم منه الزمن الخطي للخطاب كما سنلاحظ عند غيره من الباحثين.

ويركز أخيراً على زمن المتن الحكائي الذي يرى أن بإمكاننا الحصول عليه من خلال التأريخ للأحداث أولاً، والمدد الزمنية التي تشغلها الأحداث ثانياً، وأخيراً، من خلال المدة (La durée) التي يتصرف فيها الكاتب بحرية من خلال إدراج خطابات مطولة في مدة زمنية قصيرة جداً، أو تمديد كلمات موجزة أو أحداث سريعة إلى فترات طويلة.

كان الشكلانيون الروس يمثلون بداية حقبة جديدة في تحليل الخطاب الروائي أو الأدبي بوجه عام، وسنلاحظ أن من جاء بعدهم أعطى أبعاداً جديدة لمنطلقاتهم وأبحاثهم. وسنبين هذا من خلال تطوير فهمهم للزمن وبالأخص مع تودوروف وجنييت.

3.4. يمكن اعتبار دراسة هارلد فاينريش، من أشمل وأعمق الدراسات التي خصصت لقضية الزمن[16]. منذ البدء يعلن فاينريش انطلاقه من اللسانيات، ومحاولته ممارسة قراءة لسانية نَصِّيَّة كامتداد وتطوير للسانيات البنيوية (ص 12). يعتمد بعض الدراسات المنجزة في الثقافة الألمانية حول الزمن وبالأخص مع كونتر مولر (G. Mullet) وكيت هابورغر (K. Hamburger)، وكذلك في الثقافة الفرنسية مع جان بويون واميل بنفست، ويبني محاولة إقامته نظرية حول «الزمن النصي» بالاستعانة بهم والانطلاق من تأسيساتهم.

من فرضية مفادها أن توزيع الأشكال الزمنية في أي نص من النصوص ليس اعتباطاً، يمارس الإحصاء والبحث في نوعية تجلي هذه الأشكال الزمنية وتوزيعها في النص، مقيماً من خلال ذلك تصوراً متميزاً ومفاهيم إجرائية خاصة. وهو على غرار «كونتر مولر» الذي يميز بين زمن الحكي والزمن المحكي والذي يرى أنَّ الزمن المحكي لا يوازي الزمن الفيزيائي (ص 58) ينتقد التصور الكلاسيكي حول الزمن وثلاثية تقسيمه قائلاً: «لا يمكن للنظرية اللسانية للزمن أن تنطلق من هذا التقسيم الثلاثي وعليها أن تضع فعل التواصل (procés de communication) كنقطة إنطلاق لأي تأمل تركيبي» (ص 67).

يأخذ نصين لجان بول سارتر، الأول من كتابه «نقد العقل الجدلي»، والثاني من سيرته الذاتية «الكلمات». يقوم باحصاء الأشكال الزمنية في كل واحد منهما أولاً وبتصنيفها ثانياً لينتهي إلى تأكيد هذه الخلاصة: «يمكن أن نتخيل أن هذه التواترات المختلفة، تختلط اعتباطاً في النصوص، وتتوزع فيها بحسب قوانين الاحتمال. هذا ليس صحيحاً، لا هنا، ولا في نصوص غيرها. إنَّ تتابع الأزمنة في نص ما يخضع بوضوح لمبدأ نظامي معين» (ص 20).

وعلى غرار إميل بنفنست، الذي يُقِرُّ الكاتب بأن مقارباته اللسانية قريبة من تصوّره، يخلص إلى أن هناك مجموعتين زمنيتين. في المجموعة الأولى تهيمن أزمنة: الحاضر ـ الماضي المركب ـ (P. composé) والمستقبل. وفي المجموعة الثانية تهيمن أزمنة أخرى: الماضي البسيط (Conditionnel – Plus que Parfais – Imparfait – P. Simple). بعد هذا الاحصاء الذي يظل عند حدود المستوى الشكلي، يعتمد معايير أخرى تتصل بالمحتوى في المجموعتين، فيعاين كون النصين يختلفان غرضاً وتوجهاً: غرض النص الأول علمي، علاقة الفلسفة ببعض المعطيات الاجتماعية لذلك كان يعتمد البرهان أو التقرير المنهجي، أما النص الثاني فإنه يتحدث فيه عن أسلافه وأعمالهم. إن النص الأول يتواءم والمجموعة الزمنية الأولى. بينما النص الثاني تلائمه أزمنة المجموعة الثانية. إن الزمن الأول تقريري (Commentatif)، والثاني سردي (Narratif). يعتمد الأول على التقرير (Commentaire) والثاني على الحكي (récit). وهما معاً يشكلان العنوان الفرعي للكتاب: «الزمن بين الحكي والتقرير».

من زاوية «نظرية التواصل» يدخل مقولة الضمير في التحليل (ص 27) والحروف وعلاقة الباث بالمتقبل ، ويقترح تسمية «العالم» (Le Monde) على هذا الموضوع الذي يحمل دلالة معينة . ويمكن للموضوع أن يأخذ أشكالاً متعددة بحسب نوعية التواصل القائمة بين الباث والمتقبل وهكذا فالأزمنة التقريرية هي من «عالم تقريري» والأزمنة السردية «من عالم محكي» (ص 23) .

باستعمال الأزمنة التقريرية نبغي افهام المتقبل أن النص يستدعي نوعاً من التوتر . وعلى العكس مع الأزمنة السردية نعلن للمتقبل وضعاً آخر مغايراً يتطلب نوعاً من الارتخاء (détente) . ومن خلال التقابل بين أزمنة العالم المحكي وأزمنة العالم التقريري يجسد المفهوم المحوري الأساسي الأول : «وضعية القول» (Attitude de Locution) . (ص 30) .

تحت هذا المفهوم الأساسي يميز ، وبحسب الأزمنة ، بين نوعيات النصوص التي تدخل ضمن هذا العالم أو ذاك وما تستلزمه علاقة التواصل من توتر أو تَرَاخٍ . وهكذا يدخل في إطار أزمنة العالم التقريري : الحوار الدرامي ـ افتتاحيات الصحف ـ التقرير العلمي ـ المقال الفلسفي ـ التعليق القضائي وكل أشكال الخطاب الطقوسي . وتطابق أزمنة العالم المحكي مقامات أخرى للقول (situations) . هي : قصة شباب ـ الحكي عن رحلة صيد ـ قصة مخترعة ـ أسطورة دينية ـ قصة قصيرة ـ حكي تاريخي ـ رواية ـ تغطية صحفية حول ندوة صحفية . . . (ص 33) .

وإذا كانت كل إشارة لسانية تشكل جزءاً من نص تحيط بما قبل وبما بعد ، فإنه يمكننا أن نتحدث عن زمن النص (Text-Zeit). ويمكن تقسيم زمن النص إلى اتجاهين أساسيين للتواصل : الإخبار القبلي والإخبار البعدي . ومن خلالهما النظام الزمني . وفي أزمنة العالمين معاً يمكن أن نجد تقسيمات أخرى داخلها : فالإخبار يكون إما ارجاعياً (Com-munication rapportée) أو استباقياً (Anticipée) . إن لهذين المفهومين الأخيرين قيمة علائقية ترتبط بالعلاقة بين ما يسميه زمن النص وزمن الحدث . وبامكان هذين الزمنين أن يلتقيا أو يفترقا . فزمن النص وزمن الحدث يلتقيان في «درجة الصفر» ، وتتمثل على مستوى التقرير في الحاضر ، وعلى مستوى الحكي في (Imparfait-P. Simple) أو الاختلاط بينهما . ويمكن أن لا يلتقيا إلاّ عبر الارجاع ، أو الاستباق وعلى مستوى التقرير والحكي وإن بشكل مختلف. فالإرجاع يكون حيث هيمنة (Passé composé-Plus que Parfait-P. antérieur) . وَيكون الاستباق حيث هيمنة (Futur- Conditionnel) (ص 70) وكل ما يتم في هذا التمييز بين زمن النص وزمن الحدث يمكن إدراجه تحت المفهوم الأساسي والمحوري الثاني عند فاينريش وهو منظور القول (La perspective de Locution) .

أما المفهوم الأساسي الثالث الذي يقيمه فاينريش في الفصل الرابع من كتابه فهو

«الإبراز» (Mise en relief) . ويلاحظ في البدء أنَّ الأساسي ليس المفهوم في ذاته ولكن ما يؤدي إليه (ص 108) ويمكن تعويضه شريطة أن يعبر عن فكرة مفادها أن الأزمنة يكـون من وظيفتها إبراز شيء ما في النص وذلك بـأن نضع في المستـوى الأول (Le 1er Plan) بعض المضامين ، ونُنَحّي مضامين أخرى إلى مستوى ثان ، الخلفية (Arrière Plan) .

وبعد مناقشته صعوبة توظيف مفهوم الجهة (L'Aspet) عند لاينس ، وتطبيقها في تحليل زمن النص يخلص إلى أن أطروحته تختلف ، لأن الوظائف الزمنية يمكن إرجاعها للنص أو إلى مقام القول وليس إلى مضامين الخطاب . (ص 109) .

ومن خلال قراءة مقطع من «العادلون» لالبيرو كامو يعاين تتابع الأزمنة في جريانها في النص ليخلص إلى نوعية العلاقة التي تقوم بين زمنين يتفاوتان (P Simple- Imparfait) ، لينتهي من خلال التحليل إلى أن (Imparfait) خالص للخلفية وأنَّ (P. Simple) خالص للمستوى الأول . في تحليل رائع يتتبع فيه الجزئيات من خلال رصد وظائف هذا التناوب بين الزمنين، والموقع الذي يحتله كل واحد منهما في المقطع المحلل. وإنَّ متابعة أهم أفكار الكتاب ستخرج بنا عن المراد . لذلك تنبغي الإشارة أخيراً إلى نقطة هامة يتحدث عنها وهي التنقلات الزمنية (ص 198) ، والتي يقسمها إلى قسمين رئيسيين : متجانس وغير متجانس .

إن النوع الأول يضمن نصية النص وانطلاقاً منه يمكننا مساءلة معناه . أما الثاني فيعطيه حداً أقصى من الاخبار (كما نجده في نظرية التواصل) (205) .

4.4. إذا كان فاينريش من خلال بحثه عن الزمن يعمل من أجل إقامة نظرية متكاملة حول تحليل زمن الخطاب فإن تودوروف في مقاله الهام حول مقولات الحكي الأدبي[17] . يسعى بدوره إلى بلورة جملة من المفاهيم بصدد تحليل الخطاب الأدبي بوجه عام ، وسنركز هنا بالأخص على ما يطرحه حول مفهوم الزمن .

على غرار الشكلانيين الروس يميز تودوروف بين القصة والخطاب . وهما مرادفان لما رأيناهما حسب ترجمة إبراهيم الخطيب سابقاً للمتن الحكائي والمبنى الحكائي . إن زمن الخطاب بأحد المعاني يرى تودوروف ، خطي ، وزمن القصة متعدد الأبعاد . إن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد . لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى ، وذلك بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزمني (ص 138 - 139) . وهكذا نجد أشكالاً متعددة بحسب علاقة زمن القصة وزمن الخطاب من خلال التضمين أو التسلسل أو التناوب .

في التسلسل نجدنا أمام تتابع حكي قصص متعددة أو أحداث كثيرة ، وبانتهاء أي واحد منها يبدأ حكي الثاني وهكذا . أما في التضمين فيمكن لقصة أصل أن تستوعب قصصاً

فرعية تحكى ضمنها ، كما نعاين في ألف ليلة وليلة . وأخيراً يقصد بالتناوب حكي قصتين معاً في آن . وتترك كل قصة عند حد معين لتستأنف القصة الأخرى وهكذا دواليك .

إن تودوروف هنا ، رهين تصور الشكلانيين الروس ، غير أن يستعيده بوضوح ويضعه في سياق أكثر انسجاماً مع بقية العناصر التي يرصدها ، ويقيم تودوروف بعد ذلك تمييزاً آخر بين زمن الكتابة وزمن القراءة (ص 140) ، فالأول يصبح عنصراً أدبياً بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة . أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي ، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا . أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص ، ولا يصبح عنصراً أدبياً إلا بشرط كون الكاتب معتبراً في القصة .

5.4. في سنة 1970 تصدر دراسة متميزة «لفرانسواز فان روسم ـ كَيون» بعنوان «نقد الرواية ، حول رواية» التحوير «لميشيل بوتور» . تضع روسم ـ كيون بحثها ضمن البويطيقا ، وتقدم دراستها كإسهام في تطويرها وبلورتها . تدرس رواية ميشيل بوتور من ثلاثة أركان أساسية : المتحقق منه ، والمحتمل ، والمنظورات السردية ، وضمن هذا الركن الأخير نجد تناولاً لزمن الخطاب الروائي يمتد على مدى 43 صفحة[18] .

تنطلق في تناولها عنصر الزمن من إسهامات الشكلانيين الروس وليمرت (Lämmert) وكونتر مولر الألمانيين ، وكذلك من بعض التنظيرات التي مارسها ميشيل بوتور حول الزمن في العمل الروائي . وعلى أساس التمييز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي (توماشفسكي) وبين الزمن المسرود وزمن السرد (كونتر مولر) ، وبين التقسيم الذي اعتمده ليمرت عن الشكلانيين الروس ، تقسم بين زمن القصة (La Fiction) وزمن السرد (Narration) .

إن الزمن الأول يشمل ما هو كوني ، ويتضمن الفصول والأيام والشهور ، والمؤشرات الزمنية التي نجدها تضبط أوقات الرحلات في محطات القطار ، ويشمل كذلك ما هو سيكولوجي ، ويضم مختلف الذكريات والأحاسيس ، ومشاريع الأعمال التي يقوم بها البطل ، وتاريخي ، ويشمل الآثار والأعمال الفنية ، أما الزمن الثاني ، فيبدو من التتابع المنظم للوصف ، ومن التدخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية ، بالإضافة إلى تحوير الحوافز التيمية (ص 221) .

من الربط الذي يقوم به جان بويون بين «وجهة النظر» والزمن ، تبرز كون رواية بوتور «رواية زمن» ، لأنه انطلاقاً من الحاضر يتم استدعاء الذكريات والمشاريع التي تمت في الماضي . وكلها يتم ترهينها في الحاضر . وبذلك لا يغدو الزمن إطاراً شكلياً ، وفي داخله تجري القصة إذ أنها تجري من خلال ليس فقط الزمن ، ولكن أيضاً من خلال الوعي بالزمن .

وبعد تشديدها على كون البناء الزمني في رواية بوتور لا يستند فقط على تحفيزات سيكولوجية أو واقعية ، وإنما على حوافز توليفية (Motivation Compositionnelle) تميز بين زمن المبنى الحكائي (Sujet) وزمن السرد (Narration). يتضمن الأول تسلسلاً لأفعال الشخصيات خلال الرحلة . ويغطي هذا الزمن ، فترة تقرب من زمن القراءة (236 صفحة) ، ويبدو لنا الثاني في تتابع الجمل الذي يظهر متماثلاً وزمن الحدث المحكي . لكن هذا التماثل بين الزمنين ليس إلا تقريبياً لأننا نجد الإسراع والتباطؤ والتقطع ، وكل هذا لا يسهم إلا في استعمال الحذف أو التفاصيل الزائدة وما شابه هذا . لذلك تستنتج ضرورة المقارنة ليس فقط بين القصة والمبنى الحكائي (Sujet) ، لكن بينهما والسرد (ص 227) .

بواسطة الإشارات الزمنية يمكن إقامة القصة (Histoire) ، وذلك بجمعها كلها في نظام كرونولوجي . وانطلاقاً من تحديد هذه الإشارات الزمنية تتاح إمكانية تقويم اتساع (Ampleur) الزمن المسرود بتمييزه إلى حقب وذلك بالاستعانة بإشارات زمنية أخرى مرتبطة بالأيام والساعات . وتكون جميعاً مضبوطة ودقيقة . في رواية بوتور تلاحظ الباحثة أن الزمن المسرود يتطور على مدى عشرين سنة ، لكن خمس حقب هي المسجلة فقط من خلال الحكي . وبما أن القصة مختلفة عن المبنى الحكائي (Sujet) ، فإن اختيار ما هو محكي يخبرنا إذن عن المبنى الحكائي ، لكن يجب أيضاً لتحديد قوانين تنظيمه الزمني ، اعتبار الطريقة التي بواسطتها حكيت الأحداث : أي النظام الذي وزعت عليه الاخبارات (ص 232) .

إن هناك متتاليتين لمعطيات مقيسة :

أ - المؤشرات الزمنية (زمن القصة - الزمن المسرود) .

ب - التصفيح (Pagination) : توزع هذه المؤشرات أو الإشارات حسب صفحات الرواية .

ومن الضروري مطابقتهما معاً على مستوى الحقب المحكية من جهة ، والصفحات المطابقة لسردها من جهة ثانية . وتمارس الباحثة ذلك من خلال لوحة خاصة للزمن تذيل بها الكتاب .

من هذه اللوحة - الشكل التي حاولت من خلالها رصد مختلف الإشارات الزمنية في شكلها العام (السنوات) ، (الماضي - الحاضر- المستقبل) ، والخاص (الأيام - الساعات) ، ومطابقتها مع فصول الرواية التسعة وأجزائها الثلاثة ، تشرع في قراءة تفصيلية للزمن في الرواية وذلك من خلال تقطيعها للمتتاليات الزمنية بحسب الحقب مميزة بين الزمن المسرود وزمن القصة وكذلك من خلال تقطيع الفقرات حسب الزمن لتخلص إلى أنواع مختلف التنويعات الزمنية التي تعرفها الرواية. وتستنتج خصوصية الوعي بالزمن في رواية بوتور، مما

يجعلها، كما انطلقت من ذلك، بالفعل «رواية زمن» بالإضافة إلى كونها «رواية مكان» . . .

6.4. مع كتاب «خطاب الحكي» لجيرار جينيت[19] ، يمكن الحديث عن مرحلة متطورة في تحليل الخطاب الروائي من الزاوية التي دشنها الشكلانيون الروس وطورها من سار في اتجاههم مستوعباً مختلف مستجدات التحليلات اللسانية . يحتل تحليل الزمن ثلثي الكتاب والقسم الرئيسي في البحث . ينطلق جيرار جينيت من قولة لكرستيان ميتز يؤكد فيها كون الحكي مقطوعة زمنية مرتين : فهناك من جهة زمن الشيء المحكي ، ومن جهة ثانية زمن الحكي . أي أن هناك زمنين : زمن الدال وزمن المدلول . يحيل جيرار جينيت نوعية العلاقة بين الزمنين على ما أسماه المنظرون الألمان بزمن القصة وزمن الحكي .

ويلاحظ كون الزمن بهذه الصورة موجود في السينما وفي مختلف أشكال الحكي الشفوي غير أن الحكي الأدبي هو أكثر صعوبة للاحاطة به واستيعابه . وذلك لأن أي زمن لا يمكن أن «يستهلك» أي يُرَهَّن إلا في زمن محدد هو زمن القراءة . وعلى غرار ما سبق أن رأيناه مع الآن روب ـ غرييه يلاحظ «أن النص السردي ، شأنه شأن أي نص ، لا زمنية له ، إلا التي يستعيرها مجازاً ، من خلال قراءته الخاصة» (ص 87) . لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً بأحد المعاني (Pseudo-Temps) . ودراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة وهذا الزمن الزائف : زمن الحكي (récit) حسب هذه المحددات الأساسية الثلاثة :

1) علاقات الترتيب (Ordre) الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diègèse) وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها (Disposition) في الحكي .

2) علاقات المدة أو الديمومة (Durée) المتغيرة بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية ، والمدة الزائفة (Pseudo- Durée) (طول النص) ، وعلاقاتها في الحكي : علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي .

3) علاقات التواتر (Fréquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً .

إن الباحث ، بمعنى آخر يبحث في نوعية العلاقة بين القصة والحكي (الحكي هنا مرادف للخطاب عند تودوروف) من خلال ثلاثة مستويات : الترتيب ، المدة ، التواتر. في المستوى الأول بين الكاتب كون دراسة الترتيب الزمني للحكي يأخذ معناه من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة ، كما يبدو ذلك من خلال الحكي مباشرة حيث يمكننا استدلال هذا المؤشر أو ذاك بطريقة غير مباشرة . لكن القيام بهذا العمل ليس دائماً ممكناً لأننا نعثر أبداً، وفي كل الحالات ، على هذا النوع من الترتيب الخالص للأحداث ، لأننا سنجدنا باستمرار أمام «مفارقات سردية» (Anachro- nies Narratives) تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة

الحكي . إن المفـارقة ليست وليـدة اليوم بـل إنها من إحـدى المميزات التقليـدية للسـرد الأدبي . وهكذا نلاحظ في الالياذة أن بدايتها في وسط الحكي ، تتلوها عودات إلى الوراء (للتفسير) . وهذا ما نجده أيضاً في روايات القرن التاسع الواقعية . ومن خلال تمييـزه بين المقطع السردي والموقع الـزمني يستنتج من خـلال التحليل لنمـوذج من «بحثا عن الـزمن المفقـود «مختلف العلاقـات الزمنيـة الممكنة والتي يعـطيهـا مفـاهيم خـاصـة : الاستبـاق (Prolepse) ، ومعناه حكي شيء قبل وقوعه . والارجاع (Analepse) ، ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى . وفي تحليله للمفـارقات أبـرز كونهـا يمكن أن توضـع في الماضي أو المستقبل ، بعيدة بهذا الشكل أو ذاك عن لحظة «الحاضر» . وهكذا فالمسـافة الزمنية التي تفصل بين فترة في القصة يتوقف فيها الحكي ، وفترة في القصة يبدأ فيها الحكي المفارق ، هي التي يسميها بـ «السعة» (Portée) . ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة (Durée) طويلة أو قصيرة من القصة وهي المدى «Amplutide» .

ويعـطي مثالاً من النشيـد التاسـع عشر من الأوذيسا . فعندمـا يستدعي هـوميـروس الملابسات التي كان فيها «أوليس» مـراهقاً ، وقصـة أثر الجـرح ، في الوقت الـذي كانت أوريكلي تغسل رجليه ، نجد كون هذا الارجاع يستغرق الأبيات (394 – 466) ، أي أن مداه يشمل عدة سنوات في حين لا يستغرق اتساعه إلا لبضعة أيام . (ص 98) ، ويشرع بعد ذلك في دراسة كل من الارجاعات والاستباقات على حدة من خلال الرواية التي يحللها . منطلقاً من أن كل مفارقة تشكل في علاقتها بالحكي الذي تدخل ضمنه حكياً زمنياً ثانياً ، ومرتبطاً بالأول . وعندما يكون هذا المدى أو ذاك الاتساع لا يخرج عن الحكي الأول ولا يتجاوزه لا إرجاعاً ولا استباقاً يسمى بالارجاع الداخلي أو الاستباق الداخلي . وعلى عكس ذلك يسميان معاً بالخارجي .

وبعد تقسيم الارجاع إلى داخلي وخارجي يتحدث عن إرجاع مختلط يكون فيه المدى سابقاً والاتساع لاحقاً لنقطة بدء الحكي الأول . ويقسم بعد ذلك الارجاع الداخلي قسمين رئيسيين : براني الحكي وجَوَّانِيّه . فالأول (Hétérodiégétique) يتم في خط القصة من خلال مضمون حدثي مغاير للحكي الأول ، كما نجد عادة عندما تدخل شخصية الأحداث ، ويتم استحضارها فيها . أما جواني الحكي (Homodiégétique) فهو على العكس يـوضع في خط الحدث ذاته الذي يجري فيه الحكي الأول ، ويقسم هذا النوع الثاني إلى قسمين ارجاعات تكميلية (Complétives) وارجاعات تكرارية (Répétitives) .

يتم النوع الأول من خلال الارجاعات التي تأتي لملء ثغرات سبق القفز عليها زمنياً ، أو تم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذفاً زمنياً ، وهو ما يمكن تسميته بالحذف المؤجل

(Paralipse) . بينما في النوع الثاني يعود الحكي بين الفنية والأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكر .

ويميز بعد ذلك ، بادخال المدى والسَّعَة ، بين ارجاعات جزئية وأخرى كلية . تظهر الأولى (Partielles) نوع الاسترجاع الذي ينتهي إلى حذف دون أن يصل إلى الحكي الأول . وفي الثانية ، يمتد الاسترجاع ليغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول . ويبين بعد ذلك وظائف كل من هذه الأنواع (ص 101 = 102) .

بصدد الاستباقات يلاحظ أنها أقل تواتراً في الأعمال الحكائية الكلاسيكية . ويمارس إزاءها ما تبينه من خلال الارجاعات تقسيماً وتوزيعاً (ص 111) . لينتهي بعد ذلك إلى نوع آخر من المفارقات المركبة أو المزدوجة ، وهو الذي يمكننا من خلاله الحديث عن إرجاعات استباقية أو عن استباقات ارجاعية .

ونجد الباحث في الفصل الثاني الخاص بالمدة (Durée) مبتدئاً بطرح المشاكل التي تعرفها نوعية العلاقة بين الحكي والقصة على مستوى المدة وصعوبة قياسها . وإذا كانت نقطة الصفر التي يلتقي فيها التتابع الحكائي والسردي كما نجد مثلاً في الحوار حيث التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي كما رأينا ذلك مع ريكاردو وبوتور ، فإننا سنجد متغيرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصة والحكي . وتتجلى هذه المتغيرات من خلال التلخيص (Sommaire) والوقف (Pause) والحذف (ellipse) والمشهد (Scéne) . وبعد إبراز هذه المتغيرات في رواية مارسيل بروست يلاحظ إمكانية تحديد الرواية كمشهد ، ولا نجد فيها ذلك التناوب التقليدي بين التلخيص والمشهد (ص 144) .

أما الفصل الثالث فيخصصه لما يسميه بالتواتر (Fréquence) أو التكرار بين الحكي والقصة . يربط هذا المفهوم بما يسمى عند اللسانيين بالجهة ، وينطلق في تحديده من كون الحدث أي حدث ، ليس له فقط إمكانية أن ينتج ، ولكن أيضاً أن يعاد إنتاجه أي يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد . وأنواع التواتر التي يضبطها هي : الانفرادي (Singulatif) ، التكراري (Répétitif) والتكراري المتشابه (Itératif) . في الانفرادي نجد خطاباً وحيداً يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة . وهذا هو العادي . أما في التكراري فنجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً ، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات . أما التكراري المتشابه فنجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرّة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة . وبعد إبرازه من خلال الاحصاء التناوب الموجود بين الانفرادي والتكراري المتشابه ونوعيات العلاقة بينهما ينتهي إلى ما يميز زمن الخطاب الروائي في «بحثا عن الزمن المفقود» عن السرد الكلاسيكي من خلال التكثيفات والانحرافات والتحريفات الزمنية التي كان

يمارسها وعن وعي ، بـاستثناء الحكي التكـراري المتشابـه الذي يـرى جينيت أنه لم يكن يدركه ، ليخلص إلى أن رواية مارسيل بروست ذات تعـامل نـوعي مع الـزمن ، باعتبـارها «رواية زمن» لها وعي خاص بالزمن وتلعب معه وبواسطته لعباً جميلاً .

7.4. عندما تحدث تودوروف ودوكرو عن الزمن دلاليـاً كما رأينـا في (4.2) أشارا إلى إمكانية تحليل الزمن من زاوية أخرى نحوية من خلال الخطاب في «زمن الخطاب»[20]. يقصدان معاً بزمن الخطاب، المسافة بين تمثيل الزمن في الفعل مع راهنية إنجاز التلفظ. وبذلك يتم استبعاد علاقة زمن الفعل بزمن آخر وجودي أو فلسفي . إن هذا الزمن ينتظم حول «الحاضر» كمقولة لسانية محضة تعني لحظة التكلم . ويمكن تبعاً لذلك تقسيم بقية الأزمنة إلى مجموعتين تبعاً للعلاقة التي تربطهما مع الحاضر ، وبصفة عامة مع التلفظ . في المجمـوعة الأولى نجـد الاشارات الكرونولوجية الأكثر دقة في علاقتها بالحاضر أو بمساعدة المعينات . وهي بذلك تحيل على مقام التلفظ (الحاضر ـ الماضي المركب (P. Composé) المستقبـل . . .) . أما المجموعة الثانية فإنها تحاول اخفاء شروطها التلفـظية الخـاصة . حيث تقـع الأحداث في علاقة بعضها ببعض ، وفي علاقة مع كـرونولـوجية «مـوضوعيـة» . إن الحدث المـوصوف منعزل عن الحاضـر ، ليس عبر مسـافة زمنيـة (السنوات. . .) . ولكن بقصـد مضبوط من المتلفظ (المتكلم) (المـاضي البسيط ـ (Imparfait) . ويمكن أن يتداخـل استعمـال أزمنـة المجموعتين. وبعد استعراض أعمال «بولر» ، و«بنفنست» و«فـاينريش» وغيـرهم من الذين قاموا بتصنيفات من هذا النوع يخلصان إلى أن قضايا الزمن مركبة في العمل الحكائي. وبذلك يمكن أن نميز من خلاله بين : 1/ زمن القصة. 2/ زمن الكتابة (أو زمن السرد). 3/ زمن القراءة . وباعتبار هذه الأزمنة الثلاثة داخلية، فإن هناك أزمنـة خارجيـة هي : زمن الكاتب وزمن القاريء والزمن التاريخي . إن العلاقة بين كل هذه المقولات تحدد الاشكالية الزمنية للحكي . (ص 400) . ثم يشرعان في توضيح العلاقات الموجودة مثلاً بين زمن القصة وزمن الكتابة من خلال العديد من التجليات التي رأينا مع جينيت وغيره ، وإنْ بأسمـاء مغايـرة ، وكذلك العلاقة بين الأزمنة الداخلية والخارجية .

8.4. في كتابه الخاص عن «البويطيقا» يتحدث تودوروف[21] عن الـزمن كمظهـر من مظاهر الاخبار يتيح إمكانية الانتقال من الخطاب إلى القصة (Fiction) . ينطلق من أن مشكل الزمن يثار بسبب العلاقة الموجودة بين زمنين : العالم المقدَّم والخطاب المقدِّم ، ليـوضح هذا من خلال تمييز الشكلانيين الروس بين نظام الأحداث ، ونظام الخطاب . وبعد إشارته إلى كون الزمن بدأ يحظى بالاهتمام من لدن الباحثين ، يذكر مانديلو وليكاتشيف وريكاردو ، وجينيت ، يعمـد إلى طرح أهم القضـايا المـرتبطة بـالـزمن من خـلال التـرتيب والمـدة ، والتواتر ، أي أنه بكلمة يستعرض آراء جينيت التي سبقها الحديث عنها .

9.4 . وسنلاحظ الشيء نفسه تقريباً من خلال ما قام به جان «ميشيل آدم» «وبيير غولد نشتاين» في كتابهما اللسانيات وتحليل الخطاب[22] . في ما يتعلق بالزمن نجدهما ينطلقان من التمييز بين الحكي (القصة) والخطاب . ومن التحديد الذي وضعه بنفنست عن الحاضر ، وفي تمييزه بين القصة والخطاب ، وما يتعلق بهما من أزمنة ، وكذلك ينطلقان من التمييز الذي وضعه فاينريش بين الخطاب التقريري والخطاب السردي وما يتعلق بهما على نحو ما رأينا . ومن خلال توظيف هذه المعطيات يتم تحليل بعض الشذرات النصية من زاوية الزمن ومن منظور علاقة التلفظ بالملفوظ . وسيعود جان ميشيل ادم في كتابه عن «الحكي»[23] لِينطلق من الشكلانيين الروس في حديثه عن الزمن وليعرج على تحليلات جيرار جينيت المقدمة ، مستلهماً منها بعض الأدوات الواصفة ، وليحلل بعد ذلك بعض النماذج .

10.4 . يقسم صاحبا كتاب «عالم الرواية»[24] الزمن إلى ثلاثة أقسام : 1 ـ زمن المغامرة . 2 ـ زمن الكتابة . 3 ـ القراءة ، وذلك انطلاقاً من أن الرواية فن زمني ، وأن الزمن لم يبق تيمة أو شرطاً للإنجاز ، إذ أنه أصبح موضعاً للرواية وأحياناً بطلها (ص 128) . إن التقسيم المعتمد هنا نجد أساسه عند ميشيل بوتور ، لكنهما سيطعمانه بكل ما جد من تصورات جاءت بعد بوتور .

هكذا نلاحظهما في الحديث عن «زمن المغامرة» يستعيدان تصور جيرار جينيت ، ويقومان باستعراض أهم مراحله وخطواته (ص 133) ، وكذلك الشأن مع ريكاردو في تمييزه بين زمن القصة ، وزمن السرد . أما في «زمن الكتابة» فنجدها يثيران صعوبة تناوله لأن زمن الكتابة ليس معطى بسيطاً كما يمكن أن يذهب الظن . إن لحظة الكتابة مهمة بالمعنى الذي يرجع فيه زمن المغامرة أقل من زمن عصره . فالكاتب «راسين» ، وهو يضع على الخشبة شخصيات أسطورية أو تاريخية ، فإنه كان يعالجها من وجهة عصره ، لذلك لا يمكن عزل التقنية الروائية عن لحظة الكتابة . وبعد تمييزهما بين اللحظة التي يأخذ فيها القارىء في معرفة القصة ، واللحظة التي تكون فيها المغامرة تجري أو تحكى ، يبرزان الفاصل بين زمن الكتابة والقراءة والذي يختلف باختلاف علاقة الكتاب والقراء من عصر إلى آخر . ويقدمان المثال من رواية 1984 لجورج أورويل كيف كانت تقرأ في الخمسينات ، وكيف ستقرأ في (1984 - 1985) ، وهكذا تتعدد الأمثلة والنماذج ليصلا إلى عناصر عديدة تدخل في التكوين والتثقيف ووسائل الاعلام . . .

11.4 . سبق أن رأينا أن العديد من الباحثين اتخذوا لهم أساساً في التعاطي مع تحليل الزمن التصور الذي طرحه جينيت في كتابه «خطاب الحكي» غير أن هناك منتقدين أشار إليهم في كتابه الجديد «خطاب الحكي الجديد» الذي يستعيد فيه تصوره السابق موضحاً ،

وراداً على المنتقدين أو مدعماً آراءهم وتصوراتهم عن الكتاب (ص 25). يبين جينيت انتقاد «فان ريس» إياه حول استعماله لـ «الزائف» أو (—Pseudo) قبل الزمن أو التكرار المتشابه (Itératif) . فيلاحظ جينيت أن المفهومين ليس لهما نفس الوضع ابستمولوجيا . وعلى سبيل المثال فزمن الحكي (المكتوب) هو زمن زائف (Pseudo-Temps) بالمعنى الذي يدل عليه اختبارياً بالنسبة للقاريء ، في فضاء النص الذي تعطيه القراءة وحدها طابع الديمومة . وبصدد المدة ، أبان أن مدة القصة والقراءة تُمَدُّ في الواقع عن طريقين : 1 ـ مدة القصة على طول النص ـ. 2 ـ طول النص في مدة القراءة ، ويلاحظ من خلال ذلك ضرورة تسمية مكان المدة «سرعة الحكي» أو سرعات الحكي التي يمكن قياسها من خلال المتغيرات الزمنية في النص السردي (داخلياً) قصد معاينة مختلف التنويعات التي تتم ، أو خارجياً ، من خلال قياس زمن الحدث والصفحات المكرسة له في الخطاب . ولهذه الاعتبارات الكمية المحض ، يمكن أن تضاف دراسة أكثر كيفية من خلال التلخيص والمشهد والحذف والوقف والعلاقات التي تجري بينها جميعاً .

إذا تعرضت أعمال جيرار جنيت للانتقاد ، فإنها أيضاً كانت مركز استلهام بالنسبة للعديد من الباحثين الذين اعتمدوا تصوره عن الزمن السردي وحاولوا تطبيقه على نصوص عديدة ومختلفة وكشفت أبحاثهم عن غنى هذا التصور وكفايته في الرصد والتحليل . ويمكن الإشارة هنا إلى الفصل الخاص بالزمن في كتاب شلوميت كينان حول التخييل الحكائي ليظهر لنا هذا بجلاء[26] .

12.4 . لاحظنا من خلال عرض هذه التحليلات المتعلقة بمفهوم الزمن ، من زاوية لسانيات النص كما يسميها فاينريش . أو لسانيات الخطاب بشكل عام ، كونها جميعاً تنطلق بهذا الشكل أو ذاك من اللسانيات التي قطعت صلاتها بالنحو التقليدي الذي يماثل في تصوره للزمن بين زمن الفعل والزمن الوجودي . وسنلاحظ هنا بجلاء تصوراً مغايراً يتجاوز المنطلق أو الحدود التي لا تتعداها التحليلات التي استعرضناها ، والتي تظل في مجموعها تقف عند حدود الخطاب وَبنيته الداخلية ، حتى وإن رأينا من خلال بعض تلك التصورات محاولاتها الحديث عن زمن القاريء أو الكاتب أو الزمن الروائي ، وما شابه هذا من القضايا التي تشي بتجاوز حدود الخطاب ، والتي ظلت تلك التصورات بصددها رهينة الانطباع أو إثارة المشكل ، ولا تتجاوز هنا الحديث في العموميات .

إن التصور المغاير الذي سنركز عليه حالياً ، يبدو لنا بالأخص من خلال بحث جان بويون ، وقراءة بول ريكور للزمن .

13.4 . يعالج جان بويون في كتابه «الزمن والرواية»[27] قضية الزمن من منطلق سيكولوجي يحكم تصوره في معالجة الشخصيات وأحداث الرواية وبما يرتبط بالرواية بشكل

عام . وهو يرى أن على العمل الروائي أن يتوفر على طابعين رئيسين : يتمثل الطابع الأول في كثافة سيكولوجية للحكي يفترض رؤية واقعية للشخصيات ، ومن خلال ذلك يعالج ما أسماه بأنماط الفهم ومن خلالها يحلل الرؤيات (من الخلف ـ مع ـ من الخارج) . ويبرز الطابع الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن (ص 22) . أبرز هذه السمات يحللها بويون من خلال علاقة الاحتمال والضرورة في بعدهما الفلسفي ، في ارتباط مع الزمن لأنه يرى أن نمط فهم بطل الرواية ليس تجلياً لحظياً ، ولكن ذلك يتم من خلال وجوده في الزمن (ص 155) .

ومن خلال التتابع الزمني يتحدث عن الضرورة والاحتمال في ارتباط مع الحرية والقدر ، والتي تعمل الروايةعلى إبرازهما من خلال سيكولوجية الشخصيات ومن الطريقة التي يريدون أن يحددوا «اليوم» بواسطتها «ماضيهم» ، ليطرح السؤال بعد ذلك عن علاقة الحاضر بالماضي في الرواية . يرى بويون ـ كما لاحظنا مع بنفنست ـ أن الحاضر هو منبع الزمن (ص 164) ، لذلك يظل يبحث عن أسباب هيمنة (Imparfait) في الحكي من خلال ربط ذلك مع «الرؤية من الخلف» ليستنتج الفارق الذي يقام في الرواية بين الكاتب (الراوي) والقاريء . ويحاول إبراز ذلك من خلال بعض النماذج التي يأخذها مجالاً للتطبيق من عالم فولكنر الروائي .

14.4 . أما بول ريكور ففي كتابه «الزمن والحكي» فيطرح قضية الزمن من زاوية أخرى، وسنركز هنا على الجزء الثاني ، وبالأخص الفصل الذي يستعير عنوانه من جينيت والذي يحمل عنوان «اللعب مع الزمن»[28] . ينطلق ريكور من التمييز بين التلفظ والملفوظ اللذين يرتبط بهما الحكي من خلال قدرته على أخذ مسافة من إنتاجه الخاص وفي النقطة التي يتحدث فيها عن أزمنة الفعل والتلفظ ، يقوم باستعراض آراء بنفنست ، وكيت هامبورغر وهارلد فاينريش ، وتوضيح منطلقاتها ، لينتهي بعد ذلك إلى معاينة الحدود التي يقفون عندها ، وبالأخص فاينريش ، مبرزاً عدم قبوله مجاراة ما يذهب إليه في تمييزه بين الزمن في الفعل والزمان قائلاً : «في اعتقادي ، إنَّ نظام أزمنة الفعل ، كيفما كان مستقلاً في علاقته مع الزمان، وفي تسمياته الجارية، لا يقطع بأية حال مع تجربة الزمن» ص (109، 110) . وذلك لأن الزمن في الفعل في خدمة إبراز معنى زمن العالم (ص 113) . وبفعل الشيء نفسه في عرضه آراء جينيت حول الزمن وحول قراءته لرواية مارسيل بروست ، من خلال مقارنة آرائه وآراء غونتر مولر ليصل إلى أن السرديات لم تهتم بالزمن (الوجودي) ، ورغم ادخال جينيت مفهوم «الصوت السردي» الذي تظهر لنا من خلاله ذاتية الراوي ، فإنها مع ذلك لم تهتم بما نسميه بـ «التجربة الحكائية» التي يأخذ فيها الزمن كامل ابعاده السيكولوجية والميتافيزيقية، وبدون التشديد على هذه التجربة، يمكننا الحديث فقط عن اللعب مع الزمن

(Jeu) ، لكننا لا نستطيع الامساك بـ «المبتغى» (En jeu) في «بحثاً عن الزمن المفقود» . ويمارس تصوره الخاص الذي يربط فيه بين الزمن وزمن الفعل ، أي ما يختزله في «التجربة الحكائية للزمن» من خلال تحليله للجبل السحري لتوماس مان ، وبحثاً عن الزمن المفقود ، لبروست والسيدة دالاوي لفرجينيا وولد .

٥ ـ إشكالية الزمن في العربية:

1.5 : . إن النحو العربي التقليدي ما يزال يمارس حتى الآن سلطته وعلى كافة المقولات التي يتأسس عليها ، وضمنها الزمن . ورغم المحاولات التجديدية التي تظهر اليوم بشكل مستمر ، فإنها ما تزال تفتقر إلى أن تشكل تصوراً جديداً لنحو العربية ، أو أن تمتلك السلطة التي تؤهلها لتكون واقعاً يمارس في المدرسة أو الجامعة ، كما نجد ذلك في البلدان التي حققت فيها اللسانيات قطيعة مع النحو التقليدي ، وأصبحت تمارس كواقع .

بصدد مقولة الزمن ما يزال تقسيم الأزمنة (أو أشكال الفعل) يعرف التقسيم الثلاثي الانعكاسي : «وأما الفعل ، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع»[29] ، هذا التقسيم الذي استعمله سيبويه سنجده هو أساس كل التقسيمات التي ستلي مع نوع من الاختلاف . ولقد استعمل الكوفيون «الدائم» كدلالة عن الزمن من خلال صيغة إسم الفاعل ، غير أن هذا التقسيم ، يدل في العمق على دلالة واحدة ، وهي التطابق بين العالم الفيزيقي للأحداث المحققة من قبل الناس ، واختيار شكل الفعل الزمني . وكل خروج عن هذا ، فإنه ليس خروجاً عن القواعد النحوية ، ولكنه خروج عن قوانين الطبيعة ، كما لاحظ ذلك فيرستنيغ في بحثه حول مفهوم أزمنة الفعل عند النحويين العرب[30] .

2.5. ولما كانت الأساليب العربية في التعبير عن الزمن لا تأخذ بهذا التقسيم الثنائي أو الثلاثي ، فإنهم كانوا يلجأون إلى التأويل ويكفي أن نلاحظ هذه العناوين ليتبين لنا كون هذا التقسيم لا يعبر عن وضعية الفعل العربي ، أو التجليات التي يتخذها الزمن في الجملة العربية .

- الاتيان بالفعل بلفظ الماضي، وهو حاضر أو مستقبل وبالعكس[31] .

- باب من إسم الفاعل الذي جرى مجرى الفعل المضارع في المفعول في المعنى[32] .

- إنهم يعبرون عن الماضي والآتي كما يعبرون عن الشيء الحاضر . .[33].

ولا يكاد يخلو كتاب من كتب التفسير (معاني القرآن للقراء)[34] ، أو من كتب النحو أو

فقه اللغة بشكل عام (الخصائص لابن جني)[35]، وغيرها من الكتب من إشارات عميقة تتجاوز مستوى التقسيم الثلاثي الكلاسيكي للزمن ، وتتعداه إلى محاولة معاينة بعْض الخروجات التي تتم في الاستعمال اللغوي ، من خلال شواهد من الشعر ، أو آيات من القرآن ، حيث تصبح تلك الصيغ الزمنية خلواً من أي زمنية ، بسبب تجلي هذه الزمنية من خلال بعض المعينات ، أو من خلال ادخال بعض الأدوات وما شابه هذا من الظواهر التي تزخر بها بنية الفعل العربي . انتبه العرب إلى أن «منبع الزمن» «هو الحال : أو حاضر التكلم ، وانطلاقاً منه ، وإن لم يتم ذلك بشكل متكامل راحوا يبحثون ـ اعرابياً ـ أو تركيبياً عن بعد الزمن الذي لم يكن هو همهم الأساس . وسنحاول هنا إعطاء مثال من مغني اللبيب يبرز لنا كيف كان التعامل بغض النظر عن الأوليات العامة التي يزخر بها فهمنا للزمن في الفعل العربي : «. . . ولا ينتصب الفعل بعد حتى إلا إذا كان مستقبلاً ، ثم إن كان استقباله بالنظر إلى زمن التكلم ، فالنصب واجب : «وزلزل حتى يقول الرسول» ، فإن قولهم إنما هو مستقبل بالنظر إلى الزلزال ، لا بالنظر إلى زمن «قصّ ذلك علينا (. . .) وكذلك لا يرتفع الفعل بعد «حتى» إلا إذا كان حالاً ، ثم إن كانت حاليته بالنسبة إلى زمن التكلم فالرفع واجب ، كقولك : سرت حتى أدخلها» ، إذا قلت ذلك وأنت في حالة الدخول ، وإن كانت حاليته ليست حقيقية، بل كانت محكية، رفع وجاز نصبه إذا لم تقدر الحكاية نحو: «وزلزلوا حتى يقول الرسول . . . «قراءة نافع بالرفع بتقدير حتى حالتهم حينئذ أن الرسول والذين آمنوا معه يقولون كذا وكذا. . .»[36] .

نلاحظ بجلاء خضوع الزمن للاعراب ، والتدقيق الذي يتم البحث عنه بتوظيف عنصر الزمن لتصحيح عملية الاعراب . ولو أمكن للسانيات عربية ممكنة البحث في هذه الآراء ومتابعتها تحليلاً وتقصياً ، لأمكن لنا الحديث عن نظرية لسانية للزمن في الجملة العربية .

3.5. هناك بعض المحاولات التي قام بها إبراهيم السامرائي في كتابه «الفعل زمانه وأبنيته»[37] لتجاوز الفهم التقليدي للزمن ، غير أن بحثه ظل عند الحدود الأولية لمناقشة الفهم التقليدي للزمن ، وذلك من خلال مناقشته رأي ابن يعيش الذي يلخص ذلك الفهم التقليدي للزمن قائلاً : «لما كانت الأفعال مساوقة للزمان ، والزمان من مقومات الأفعال توجد عند وجوده وتنعدم عند عدمه انقسمت بأقسام الزمان . ولما كان الزمان ثلاثة : ماضي، وحاضر ومستقبل، وذلك بمعنى أن الأزمنة حركات الفلك فمنها حركة مضت ومنها حركة لم تأت ومنها حركة تفصل بين الماضية والآتية، كانت الأفعال كذلك: ماض ومستقبل وحاضر. . .»[38].

يلاحظ إبراهيم السامرائي زيف هذا الفهم ، ويقوم باستقراء الأزمنة كما هي متفرقة في التفاسير وكتب النحو ، فيستنتج «إن بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلا على الزمن

بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة» ص 24 . ومن استقراء طائفة من الاستعمالات لهذه الصيغ يستنتج أن صيغة «فعل» تستعمل أربعة عشر شكلاً زمنياً ، سواء استعملت منفردة أو بإحدى الأدوات (كان - قد - إذا . . .) وبذلك تصبح تدل على الماضي أو السردي أو الاستقبال أو ما شابه هذا بحسب أنواع تلك المعينات . وأن صيغة «يفعل» تأخذ تسعة أشكال زمنية ، تكون خالصة فيها للماضي أو الحال أو الاستقبال بحسب أنواع المعينات أو الأدوات التي تتصل بها (لم - كان - السين - سوف - لن. . .) (ص 33) . وهكذا نلاحظ أن الزمن في الجملة العربية لا يمكن استخراجه من الصيغة ، ولكن من السياق .

4.5. إلى هذا ذهب تمام حسان في كتابه «اللغة العربية معناها ومبناها»[39] . حيث يميز بين الزمن الصرفي وهو الذي يظهر من خلال الصيغة ، والذي لا يدل على الزمن ، والزمن النحوي الذي تتجلى لنا فيه زمنية الفعل من خلال السياق ، وبذلك تتساوى هذه الصيغ ، والذي يُزَمِّنُهَا هو موقعها في السياق . وبعد تقسيمه الجملة العربية إلى خبرية وإنشائية ، ويبين ما يدخل في كل واحدة منهما من إثبات ونفي وتأكيد من جهة وطلب وشرط وإفصاح ، يشرع في دراسة الزمن في كل هاته الجمل من خلال جداول يبين فيها الزمن والجهة والصيغتين : فعل ويفعل . وبصدد الجملة الخبرية المثبتة في اللغة العربية يلاحظ : إن «الاختلاف بين زمن وزمن هنا هو في الواقع اختلاف في الجهة لا في الماضي والحال والاستقبال . فهناك تسع جهات مختلفة للماضي ، وثلاث للحال وأربع للاستقبال وبذلك يكون زمن الجملة هنا يقع في ست عشرة صورة يدل «فعل» فيها على مضيه دائماً ويدل «يفعل» فيها على الحال أو الاستقبال دائماً وبحسب القرنية أو الضميمة» (ص 246) ويفعل الشيء نفسه ببقية أنواع الجمل . ويقدم أهم خلاصاته في سبع نقط يبين من خلالها خصوصية الزمن في العربية ، والوجوه التي تعرفها الصيغ في ارتباطها بالجهات (الصفحة 256) .

5.5. كيف يمكن الحديث عن تحليل زمن الخطاب ، في الوقت الذي لا يتوفر فيه تحليل لساني للزمن ؟ هذه هي المشكلة - الأساس التي ظلت تؤرقني وأنا أشتغل في هذا العنصر . كانت العودة إلى آراء النحويين العرب والمحدثين ضرورية للاستئناس والاستلهام[40] . وكانت مفيدة أيضاً ولو في الحد الذي يمكن فيه تدقيق زمن الفعل بغض النظر عن الصيغة التي جاء فيها ، من خلال السياق . وفي هذا النطاق ، أبرز كوني سأستفيد كثيراً من آراء تحليل تمام حسان للزمن النحوي . كما أنني في تحليل زمن الخطاب ، سأنطلق من تصور فاينريش وجينيت في تحليلهما للزمن . فرغم ما بين مفاهيمهما من

اختلاف فإنها تتقارب في الجوهر . وعلى الأقل ، وهذا أساسي في الكشف عن التنويعات الزمنية التي يعرفها الخطاب وأنواعها كما تتجلى من خلال المفارقات مع جينيت ومنظورات القول مع فاينريش .

ولتحليل زمن الخطاب الروائي في الزيني بركات، سأنطلق أولاً من تحليل زمن القصة وزمن الخطاب على مستوى عام وشمولي ، أي من خلال ما يسمى بالتحليل الكلي (Macro-Analyse) ، ثم سأتناول زمن الخطاب على مستوى ثان وجزئي من خلال تحليل كل وحدة من الوحدات العشر التي قسمنا إليها خطاب الرواية في الزيني بركات ، وهو ما ينعت عادة بالتحليل الجزئي (Micro- analyse) وإن كنت أعترف أن هذا التحليل الجزئي لا يمكننا أن نصل فيه إلى أقصى حد من الجزئية ، لأن ذلك سيخرجنا عن المراد ، وسيجعلنا أمام تحليل وحدة فقط ، ومن خلال عشرات الصفحات . وبعد هذا التحليل الجزئي ، سنحاول معاينة الفرق بين زمن الخطاب الروائي من خلال الزيني بركات وزمن الخطاب التاريخي من خلال بدائع الزهور لابن أياس . ومن خلال التركيب سنحاول إبراز أهم خصائص زمن الخطاب الروائي .

تبقى ملاحظة أخيرة ، ونحن بصدد التقديم ، إننا نتجاوز الحدود التي يقف عندها تحليل زمن الخطاب من خلال السرديات البنيوية (Narratologie) كما رأينا مع جينيت وفاينريش ، ونعانق الملاحظات التي سجلها بول ريكور عليهما معاً وعلى بنفنست ، لكن ليس من الزاوية التي طرحها من خلالها ، إذ أننا سنطرحها من خلال ما نسميه بسوسيولوجية النص ، حيث سنتحدث عن «زمن النص» الذي سنحدد من خلاله العلاقة بين زمن الكاتب وزمن القراءة بوضعها في إطار تحليل النص بوضعه في إطار بنية سوسيو ـ لغوية شاملة . بهذا التصور ، نتجاوز الحدود التي تقف عندها لسانيات النص ، لكننا الآن سنظل عند حدود زمن الخطاب أي في إطار الحدود الناظمة لعلاقة الراوي بالمروى له في الخطاب الروائي كخطاب لساني . . .

هوامش

(1) Paul Ricoeur: Temps et récit. édi. Seuil 1983. T. I. P:22.

(2) J. Lyons: Linguistique générale. Larousse. 1970. P: 233 – 243.

(3) لا ينس ، م، م، ص 234 .

(4) يميز لاينس بين يقفزون (they jump) وقفزوا (they jumped) ويرى أن صيغة الماضي (ed) تسجل الزمن الماضي لكن الجذر وحده (jump)لا يسجل ذلك. ويعزز رأيه بمختلف اللواحق أو السوابق التي يسجل بواسطتها (will...).

(5) J. Lyons: Sémantique Linguistique. Larousse. 1980. P:298 – 310.

(6) E. Benveniste: Problèmes de linguistique générale édi. Tel- Gallimard 1974. T. II. P: 73.

(7) بنفنست : م، م، ص 83 .

(8) بنفنست : م، م، ص 78 .

(9) E. Benveniste: Problèmes de générale édi. Tel- Gallimard 1966. T. I. P: 238.

(10) O. Ducrot/T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du language. édi. Seuil/Point 1972. P:389.

(11) J. Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique. Larousse. 1973. P: 483.

(12) A. Robbe-Grillet: Pour un nouveau roman. édi. Gallimard. 1972. P: 155.

(13) J. Ricardou: Problèmes du nouveau roman: Seuil. Tel Quel. 1967. P:161.

(14) م، بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، ت. فريد انطونيوس ، منشورات عويدات بيروت 1971 ، ص 102

(15) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، ت، أ، الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين/ مؤسسة الأبحاث العربية 1982 ص 180 .

(16) H. Weinrich: Le temps.édi. Seuil. Coll. Poétique. 1973.

(17) T. Todorov: Les catégories du récit Littéraire in «Communication» n°8. 1966.

(18) F. Von Rorsum- Guyon: Critique du roman édi. Gallimad. 1970.

(19) G. Genette: Discours du récit. in Figure III. éd. Seuil/Coll. Poétique. 1972.

(20) دوكروتودوروف : م. م ص 398 تجدر الإشارة هنا أن المقال المستشهد به في الهامش (10) كتبه تودوروف أما هذا فيشتركان فيه.

(21) T. Todorov: Poétique. édi. Seuil/Points. 1973. P:52.

(22) J. M-ADAM/J. P. Goldenstèm: Linguistique et discours littéraire. Larouse. 1976. P: 302 – 313.

(23) J. M. ADAM: Ce récit. Que sis-je? 1984. P: 39.

(24) R. Bourneuf/R. Quellet: L'univers du roman: Puf. 1981. P: 128 – 149.

(25) G. Genette: Nouveaux discours du récit. édi. Seuil 1983. P: 15 – 27.

(26) Sh. Rimmon-Kenan: Narrative fiction. Methuen. 1983. P: 43 – 58.

(27) J. Pouillon: Temps et Roman. édi Gallimard. 1946.

(28) P. Ricœur: Temps et récit. La cofiguration dans le récit de fiction T. II. édi Seuil. 1984. P: 92 - 149.

(29) سيبويه : الكتاب ، منشورات مؤسسة الأعلمي ، بيروت ط 2 ، 1972 جـ 1، ص 9 .

(30) H. M. Versteegh: La conception des «temps» du verbe chez les Grammairiens Arabes. «Analyses et theories» n° 3- 1981 P. 50.

(31) جـ د. السيوطي المزهر في عدم اللغة دار الفكر جـ 1، ص 335 .

(32) سيبويه : الكتاب جـ 1، ص 102 .

(33) ابن هاشم الأنصاري : مغنى اللبيب تحقيق مازن المبارك/ محمد علي حمد الله دار الفكر بيروت ط 5 1979 ص 905 .

(34) الفراء : معاني القرآن . عالم الكتب بيروت ط 2 - 1980 .

(35) ابن جني : الخصائص تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى بيروت ، ط 2 ، جـ 3 ، ص 330 .

(36) ابن هشام : مغنى اللبيب ص 170 .

(37) أ. السامرائي : الفعل زمانه وأبنيته : مطبعة العاني بغداد 1966 ص 15

(38) أ. السامرائي م، م، ص 17 .

(39) ت حسام : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية للكتاب 1979 ، ص 241 .

(40) بعد إنجاز هذا البحث تمكنت من الاطلاع على الدراسة التي قام بها مالك المطلبي حول الزمن واللغة فاستفدت منها بالأخصّ في مناقشة تمام حسّان: الهيئة المصرية للكتاب 1986 ص 39 وما يليها.

II - زمن القصة ، زمن الخطاب

1 ـ القصة ـ الخطاب ـ النصّ :

إن التمهيد النظري الذي صدرنا به هذه الدراسة سنستقل عنه ظاهرياً وجزئياً ، في تعاطينا وتحليل الزمن ، وإن كنا سنسترشد بجوانبه الأساسية في الكشف عن «الزمن في الرواية» . لقد رأينا من خلال هذا التمهيد عدة تقسيمات لزمن الخطاب الروائي . من هذه التقسيمات ما هو ثنائي ، ومنها ما هو ثلاثي . وإن كانت جميعاً تقف عند حدود معينة لا تتجاوزها ، وعندما تفعل ذلك تكتفي بتسجيل الانطباع أو إثارة الصعوبات المطروحة . بالنسبة لنا سننطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام : زمن القصة ، وزمن الخطاب ، وزمن النص.

يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية . وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية . إنها تجري في زمن ، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً . ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته ، وفق منظور خطابي متميز ، يفرضه النوع ، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن ، أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً وخاصاً . أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطاً بزمن القراءة ، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص ، أي بانتاجية النصّ في محيط سوسيو ـ لساني معين .

إن الفرضية التي ننطلق منها في هذا التقسيم الثلاثي العام ، تتجلى في كون زمن القصة صرفي . وزمن الخطاب نحوي ، وزمن النصّ دلالي . وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النصّ الأدبي (الروائي هنا) باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما . أو لنقل باعتباره تزمين القصة والخطاب في زمنية خاصة سكونية أو تحولية ، انقطاعية أو استمرارية .

لنوضح هذا ، على مستوى بدئي ، من خلال الإشارة إلى أن زمن القصة يظهر لنا في الزيني بركات من خلال انتظام المادة الحكائية ضمن حدود إشارات زمنية ـ تاريخية ، تمثل سنة 912 هـ بدايتها و923 هـ نهايتها . هذا الزمن صرفي باعتبار قبوليته أن يتخذ أنحاء عديدة .

زمن الخطاب في الزيني بركات ، يعطيه زمناً آخر باشتغاله على مادته الزمنية (الصرفية) مقدماً من خلال ذلك زمناً يبتديء بـ 922هـ ليعود إلى 912 هـ وليستمر إلى غاية 923 هـ. من خلال هذه العملية يكتسب زمن الخطاب خصوصيته التي تكمن في تخطيبه زمن القصة . ويمكن في خطاب آخر يشتغل على المادة نفسها أن يخطبها بشكل آخر . أي أنه يعطيها سياقاً نحوياً جديداً من خلال توظيف الزمن .

هذه الاشارات الزمنية ـ التاريخية التي نجدها في القصة ، نجد إلى جانبها إشارة أخرى زمنية ـ تاريخية . يذيل بها الخطاب الروائي بعد نهايته وهي (1970 - 1971 م) وفوق هذه الاشارة نجد إسم الكاتب (جمال الغيطاني) . إن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان ما هي علاقة الاشارات الزمنية ـ التاريخية التي نجدها في زمن القصة ، وزمن الخطاب ، وزمن النصّ ؟ وعندما نربط زمن النص ، بأزمنة القراءة اللانهائية ، أو اللازمنية (إذا صح هذا التعبير هنا) ما هي نوعية العلاقات التي يمكن تحديدها في هذا المجرى الزمني الممتد خلفاً وأماماً؟ أسئلة كثيرة يمكن طرحها بصدد هذه العلاقات ، وسنؤجل الاجابة عنها مجتمعة ، وإلى حين الانتهاء كل ما يمت إلى الزمن بصلة ، سواء في هذا الفصل الذي سنخصصه لبحث زمن القصة والخطاب ، أو عندما سنتحدث عن النصّ في الكتاب الثاني من هذه الدراسة .

إن هناك مؤشراً آخر ، يجعلنا نطرح من خلاله نوعية العلاقة بين زمن القصة من جهة وزمن الخطاب من جهة ثانية ، وزمن النص من جهة ثالثة ، ضمن هذا التقسيم الذي نطرح ، ويكمن في السؤال المركزي الذي تطرحه اللسانيات ولسانيات الخطاب بصدد علاقة أزمنة الفعل فيها بينها في الجملة أو في الخطاب ، وهو : ما هو الحاضر ؟ أو ما هو حاضر التكلم (كما يسميه ابن هشام)؟ لأن تحديد هذا الزمن (أو الدرجة الصفر) هو الذي يتيح لنا إمكانية تحديد اللاحاضر سواء قَبْلا أو بَعْدا .

عندما ننطلق من كون «القصة» قد وقعت في الماضي (كأحداث تاريخية) ، يكون السؤال ماذا يفعل الخطاب في هذا الصدد؟ ، هل يحكي القصة كشيء تم في الماضي؟ أم أنه يسعى إلى ترهينها؟ وفي الحالتين معاً ، كيف يرسل الخطاب ذلك؟ أو كيف يعبر عنه زمنياً؟ وأخيراً ما هي دلالة ذلك على مستوى النص وزمنه؟ من خلال ربط علاقة القصة والخطاب ضمن النص؟ هذه هي الأسئلة الكبرى التي ننطلق منها . وسنحاول الاجابة عنها هنا ، في نطاق ما يسمح لنا به تحليل زمن القصة، وزمن الخطاب .

2 ـ التمفصلات الزمنية الكبرى :

يمكننا تحديد حاضر القصة زمنياً على مستويين داخلي وخارجي . يتحدد هذا الحاضر

داخلياً من خلال راهنية انجاز الحدث الأول في القصة ، أو من خلال ما يسميه جينيت بالحكي الأول(*) وبذلك يتحدد ما هو قبل وما هو بعد في علاقته بهذا الحكي الأول . وضمن ذلك يمكن دراسة ترتيب الأحداث أو المفارقات الارجاعية أو الاستباقية التي تتم على مستوى الحكي . ويمكن تحديده على المستوى الخارجي في نقطة النهاية (نهاية الحدث) ، ويكون كل الحكي ماضياً ، ويأتي في حاضر إنجاز الخطاب استجابة لما يستدعي الحكي . وغالباً ما يتم هذا في الخطابات الشفوية، عندما يستَدعي الحكي الذي تتشكل بؤرته في نهايته ، ما يجري في سياق الكلام(**) .

إن تحديد الحاضر ، هنا ، بمستوييه المُمْكنين ـ كما نرى ـ يتم على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى للحكي . أي على مستوى ما يأخذه الزمن من علاقات بين القصة والخطاب على مستوى عام . لكن هذا المستوى العام يشترط تحليلاً خاصاً لكل المقاطع السردية التي يستوعبها الخطاب. ومن خلال ربط ما هو عام بما هو خاص ، يمكن استنتاج بنية الزمن في الخطاب الروائي .

نلاحظ أن تحديد الحاضر حسب المستوى الداخلي يتيح لنا إمكانية تحليل زمن الخطاب وأن تحديده خارجياً ، سيسعفنا عندما نبغي تحليله على صعيد النص .

تقدم لنا القصة في «الزيني بركات» إشارات زمنية ـ تاريخية عديدة . تظهر هذه الاشارات الزمنية محددة من خلال :

1 ـ السنوات

2 ـ الشهور

3 ـ الأيام وأجزاؤها (أول النهار. الليل. . .)

4 ـ الفصول .

هذه الاشارات الزمنية بمختلف أنواعها تغطي مساحة كل الرواية . وتأتي متصدرة بعض الخطابات (مذكرات الرحالة الايطالي) ، ومذيلة بعضها (الرسائل) . . .) يمتد زمن القصة من 912هـ إلى 923هـ . أي 12 سنة . وضمن هذه الاثنتي عشرة سنة نجد ست سنوات هي المسجلة فقط زمنياً . وأنَّ ست سنوات أخرى غير مسجلة .

في توزيع ما هو مسجل من هذه السنوات الست نلاحظ نوعاً من عدم التكافؤ . كما يمكننا أن نعاين ذلك بوضوح من خلال هاته النقط :

(*) G. Genette: 1972 P: 90.

(**) فصّلنا الحديث عن هذا في دراسة لي غير مطبوعة حول «التقرير والحكي» في كليلة ودمنة 1986 .

1) سنة 912 = تحتل تقريباً ، 82 صفحة .

2) سنة 922 = تحتل تقريباً ، 53 صفحة .

3) سنة 920 = تحتل تقريباً ، 6 صفحات .

4) سنة 923 = تحتل تقريباً ، 3 صفحات .

5) سنة 914 = تحتل تقريباً ، 2 صفحتين .

6) سنة 913 = تحتل تقريباً ، سطرين .

إن السنوات المسجلة في الرواية ، وحسب الترتيب هي : 912 - 913 - 914 وبعد هذه السنوات الثلاث المتتابعة يتم حذف سنوات ، ننتقل بعدها إلى 920 ، ليتم حذف سنة أخرى وننتقل إلى 922 و 923هـ . وكما لاحظنا في توزيع السنوات المسجلة بحسب الصفحات يبرز لنا التفاوت الكبير بين هذه السنوات . يتبدى لنا هذا بجلاء على مستوى آخر ، فيما تتضمنه هذه السنوات من إشارات زمنية سفلى (الشهور ـ الأيام) :

1 ـ سنة 912 = تتضمن 3 شهور . وما هو مسجل فيها كأيام عَدَدُهُ: 5أيام . يومان منها مسجلان 7 مرات ، إما متتابعة في أجزاء من اليوم (أول النهار ـ الفجر ـ المساء ـ الليل) ، أو غير متتابعة، وترسل الأحداث متفاوتة لكنها من اليوم ذاته ، كما سنحلل في الوحدات.

2 ـ سنة 922 = مسجلة من خلال : 3 أشهر ويومين .

3 ـ سنة 920 = مسجلة من خلال : ١ شهر واحد .

4 ـ سنة 923 = غير مسجلة الشهر .

5 ـ سنة 914 = مسجلة من خلال 1 شهر واحد .

6 ـ سنة 913 = مسجلة من خلال 1 شهر واحد ، و1 يوم واحد .

نعاين بجلاء التوزيع غير المتكافيء على مستوى الصفحات وعلى مستوى الاشارات الزمنية السفلى . ونلاحظ أن السنتين 912 ـ و 922 تحتلان القسم الأكبر على مستوى المدة ، حيث نجدهما قد قدمتا بكثير من التفصيل ، وبالأخص السنة الأولى 912هـ ، سواء من حيث عدد الصفحات ، أو ما هو مسجل ضمنها كشهور (ثلاثة أشهر) أو أيـام (خمسة أيام) وعندما نعاين كون يوْمَي (10 شوال و 7 ذو القعدة) قد قدما بتفصيل يظهر بجلاء، وخصوصاً عندما نقارن ذلك بسنة 913 هـ كسنة مسجلة ، المساحة التي تحتلهـا هذه السنـة في فضاء القصة على مستوى الزمن .

إن أول ملاحظة يمكننا تسجيلها هنا هي أن لا شيء اعتباطي ، ولكل شيء دلالته لماذا يتم توسيع حقب ، وتقليص أخرى ، وحذف أخريات؟ . ولماذا تتوزع الحقب المسجلة زمنياً على 144 صفحة تقريباً ؟ وتتوزع الحقب غير المسجلة على 103 صفحات؟ إن لذلك دلالته العميقة على المستوى الزمني ، ويمكننا أن نشير إلى بعضها من خلال ربط الوحدات السردية بالمواقع الزمنية التي تقابلها على مستوى الخطاب .

إن عدد الوحدات السردية التي نقسم إليها الخطاب عشرة ، وعدد المواقع الزمنية المسجلة كحقب ستة :

الوحدات :	المواقع :
1 ـ بداية الهزيمة	. . . . ـ هـ : 922هـ
2 ـ الاعتقال	. . . .
3 ـ التعيين	. . . .
4 ـ الخطبة	. . . . ـ أ: 912 هـ
5 ـ الزيني حاكماً	. . . .
6 ـ زكريا نائباً/ الفوانيس	. . . . ـ ب : 913 هـ
7 ـ الاعدام	. . . . ـ جـ: 014هـ
8 ـ اللقاء	. . . . ـ د: 920 هـ
9 ـ الحرب/ الهزيمة	. . . . هـ : 922 هـ
10 ـ الزيني محتسباً جديداً	. . . . ـ و: 923هـ

لقد سجلنا من خلال هذا الشكل الوحدات في خطيتها كما جاءت في الخطاب بواسطة أرقام ، وسجلنا المواقع الزمنية الكبرى من خلال حروف . وهكذا نلاحظ من خلال إعادة كتابة هذا الشكل كونه يأخذ هذه الخطية ، وذلك بربط كل حرف بما يقابله من رقم :

1 هـ ـ 2 أ ـ 3 أ ـ 4 أ ـ 5 أ ـ 6 أ ـ 6 ب ـ 7 جـ ـ 8 د ـ 9 هـ ـ 10 و .

نلاحظ من خلال هذا الشكل ، كون طابع التتابع الزمني هو الشكل الزمني المهيمن . وهكذا يسجل الموقع الزمني الأول (أ) المكانة الأولى في هذا التتابع . كما نلاحظ ثانياً ، أن الموقع (هـ) وهو الموقف الخامس في الترتيب التتابعي للزمن يحتل موقعين أساسيين : في الأول يأتي على شكل استباق داخلي : نفتح الخطاب بمفارقة زمنية . ويحتلّ في الموقع الثاني ترتيبه الطبيعي . ثالثاً نلاحظ أن الحذف الذي تم بين الموقع (جـ) و(د) ، والذي يغطي خمس سنوات يأتي بعد وحدة «الاعدام» التي تقع في 914 هـ . (صفحة 122) . وأنّ وحدة اللقاء التي تقع بين الصفحة (123 و186) ، لا يسجل فيها الموقع (د) إلا في الصفحة

169 وما بعدها إلى الصفحة 186 . أي أنَّ ما هو غير مسجل كحذف يقع في 46 صفحة . وخلال هذه المدة (الحذف) ، تصبح العلاقة طبيعية بين الزيني بركات وزكريا بن راضي ، على اعتبار أن كل ما جرى ضمن الوحدات (2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7) هو علاقة صراع مباشر أو ضمني بين الشخصيتين الأساسيتين. ما تجدر الإشارة إليه هنا أن ما سجلناه كحذف ، لا نكاد نحس به إلا من خلال الإشارة الزمنية إلى الموقع (د) ضمن الوحدة نفسها . ويمكن قول الشيء نفسه بصدد الحذف الذي يلي الموقع (د) . إننا لا نحس بالحذف ، لأن الرواية عبارة عن مشاهد كبرى ، لذلك فإننا لا نكاد نحس بهذه الانتقالات . ولعل لتعددية الصيغ كما سنلاحظها في الفصل الثاني دخلا في ذلك . لأن تعددها ، وتنوعها ، يجعلنا أمام انتقال من خطاب إلى آخر ، أو لنقل من صيغة إلى أخرى بشكل مترابط ومتلاحم . وهذا ما يبدو بجلاء من خلال تقسيمنا الرواية إلى وحدات .

تكمن الملاحظة الأخيرة التي يمكن تقديمها في أن الموقعين (هـ/ أ) يحتلان مكانة خاصة فهما معاً يتكرران كمياً وكيفياً . فالموقع (هـ) نبتديء به لننتهي إليه ، أي أنه يبدأ استباقاً داخلياً لينتهي إلى موقعه في الترتيب . ونسجل من خلال هذا ملاحظتين: الأولى ، تبرز لنا في كونه يتكرر كمياً وفي موقفين مختلفين زمنياً ودلالياً . في الموقع الأول كاستباق داخلي يأخذ طابع الافتتاحية في الخطاب . وفي الموقع الثاني يصبح الوصول إلى ما يتم فيه على مستوى الأحداث «طبيعياً» . الملاحظة الثانية تتجلى لنا في كونه كيفياً يحمل دلالة الانفتاح على ، أو التمهيد لـ (الخاتمة = النهاية) الموقع الأخير (و) . إنه يأخذ موقع الافتتاحية المزدوج : من جهة، هو افتتاح «بداية» الرواية ، وهو افتتاح لـ «نهايتها» من جهة ثانية .

ويمكن قول الشيء نفسه بصدد الموقع أ . فهو كمياً يسجل الرقم الأول من حيث التكرار . وهو كيفياً ، يستوعب مشاهد عديدة أساسية تسهم مجتمعة في تطوير حبكة الرواية ، وهو كنقطة بدء الحكي بعيد زمنياً عن مراحل تفجر الأحداث ، لكنه هو الذي يحكمها ويضبطها ، وكل ما يلي من مواقع أو وحدات هو بذرة هذا الموقع ـ الأم الذي يعين فيه الزيني بركات نائباً للحسبة . ولو أردنا اختزال الرواية إلى موقعين أساسيين ووحدتين أساسيتين لقلنا إنهما :

1 ـ التعيين . . . . أ ـ 912 هـ

2 ـ الحرب/ الهزيمة . . . . ب ـ 922 هـ .

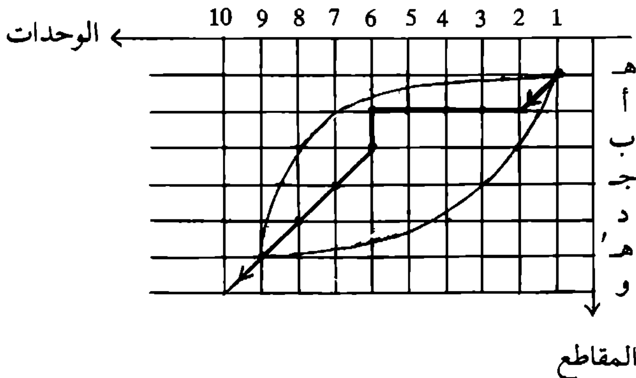
ويمكننا أن نضيف وحدة أخرى وموقعاً آخر هو ما نجده في تقسيمنا الرواية إلى وحدات ومواقع في (10 ـ و) ، والتي تصبح (3 ـ جـ) ، فقط لنكون أوفياء لخطاب الرواية ، وإن كان هذا الوفاء يقدم لنا الصورة المكتملة للخطاب .

جواباً على السؤال الذي طرحناه عن لا اعتباطية التوزيع الزمني ، نخلص إلى أن الموقع (هـ ـ هـ) هو **بؤرة الزمن**. وهو المركز المحوري زمنياً على مستوى الخطاب . هل يمكننا اعتباره حاضر الخطاب ، وكل ما عداه هو اللاحاضر قبلاً أو بعداً؟ لنكتف الآن بتسجيل كونه هو «البؤرة» ، أو هو الموئل السردي المركزي كما يسميه جينيت (Dispatching narratif) (1972 ـ ص 87) .

3 ـ تخطيب زمن القصة :

حاولنا في حديثنا عن التمفصلات الزمنية الكبرى الانطلاق من الاشارات الزمنية ـ التاريخية التي تزخر بها الرواية ، لمعاينة توزعها على مستوى الكم (الصفحات) ، وعلى مستوى علاقاتها فيما بينها . وإن لم نركز في تحليلنا على التيمات أو الحوافز التي تضبطها على مستوى القصة ، وإن استخلصنا في هذا النطاق البؤرة الزمنية من خلال تحليل هذا التوزيع ، وعلاقاته بشكل عام، كما حاولنا الحديث عن نقطة جوهرية بهذا الصدد وهي لا اعتباطية هذه التمفصلات . فتسجيل سنوات بعينها بهذا الشكل أو ذاك ، وحذف سنوات أخرى واستعمال هذه المفارقة أو تلك لا يخلو من قصد . هذا القصد هو الذي أسميناه : تخطيب زمن القصة . ومن خلاله يأخذ زمنيته الخاصة في الخطاب . لذلك قلنا ، إن زمن القصة صرفي ، وزمن الخطاب نحوي . فلو أخذ كاتب آخر نفس الزمن القصصي (912 - 923) ، وأعطيناه الأحداث نفسها ، والشخصيات ذاتها ، ولم نطلعه على الخطاب الذي بين أيدينا ، لأشتغل عليه وفق تصوره الخاص ، ولخَطَّبَه بطريقة أخرى . وكثيرة ، بل ولا نهائية ، هذه الطرق .

في الخطاب الذي بين أيدينا ، وكما حاولنا توضيح ذلك من خلال مقابلة الوحدات بالمقاطع يمكن أن يأخذ زمن الخطاب هذا الشكل :



في المحور الأفقي وضعنا الوحدات السردية بالأرقام ، وفي المحور العمودي وضعنا المقاطع الزمنية مشاراً إليه بحروف ، كما وردت في خطية الخطاب ومجراه . ويمكننا مقابلة الوحدة بالمقطع بحسب النقط المؤشر إليها (مثلاً : (1 ـ هـ) ـ (2 ـ أ) . . . إلخ) .

نعاين هنا بوضوح الترتيب التتابعي المهيمن الذي يبدو لنا منذ الوحدة الثانية والمقطع الثاني إلى الوحدة العاشرة والموقع السابع . كما نلاحظ أن هذا الترتيب يأخذ شكلين : الشكل الأول تكراري ، حيث نجد مقطعاً واحداً يتضمن خمس وحدات . هذه الوحدات الخمس تتكرر في الترتيب التتابعي ، وأن الوحدة السادسة مزدوجة إذ تتضمن مقطعين (أ ـ ب) . والشكل الثاني تصاعدي ، يتم فيه الترتيب التتابعي عن طريق الحذف والتواتر . ويمكن أن نلاحظ هنا كون جينيت لم يول أية أهمية للترتيب ، والأنواع التي يمكن أن يعرفها ، واكتفى بالالحاح على المفارقات تقصياً وبحثاً . وبعض العناصر التي أشار إليها في فصل «المدة» (La DUrée) ، كان من الممكن أن تطرح في إطار الترتيب، (مثل الحذف) .

إلى جانب هذا الترتيب التتابعي المهيمن نجد مفارقة : الاستباق (1 هـ) . هذا الاستباق نجده هو «مدخل» هذا الترتيب ومؤطره في آن . لذلك قلنا سابقاً إنه يلعب دور الافتتاحية . إنه استباق تكراري (Prolepse répétitive) . وهو الذي يحدده جينيت بكونه «يحيل مسبقاً على حدث سيحكى في حينه بتطويل» . لذلك يلعب الاستباق التكراري دور «الاعلان» (جينيت 1972 ـ ص111) . إن هذا الاعلان أو الافتتاحية كما يبدو من خلال هذا النوع من الاستباق ، هو مؤطر هذا الترتيب التتابعي . إننا نبدأ به لنصل إليه . وبوصولنا إليه تكتمل الدائرة ، لكنها لا تنغلق . وكثيرة هي الأعمال التي تبدأ باستباق تكراري أو تكميلي ، وتنتهي بالوصول إليه . إنها تنفتح من جديد معطية بذلك لبؤرة الزمن دورها الجوهري : الاعلان ـ الافتتاحية وهكذا . ولو وظفنا الاختزال الذي قمنا به سابقاً لابراز العلاقة بين التعيين والحرب ـ الهزيمة لأصبحنا أمام لحظتين إثنتين متشابهتين (مكررتين) :

1) 922 هـ (الحرب) ـ تعيين الزيني بركات خلفاً لعلي بن أبي الجود (912) .

2) 922هـ (الحرب ـ الهزيمة) ـ تعيين الزيني بركات خلفاً للزيني بركات (923) .

لذلك قلنا أن المقطع (هـ) هو بؤرة الزمن ، وهو الذي ، بالتالي يؤطر التتابع ويغلق الدائرة ، ويفتحها .

أشرنا في بداية هذا التحليل إلى أن من المؤشرات الزمنية الصغرى المستعملة ضمن الإشارات الزمنية الكبرى (المقاطع) ، نجد الفصول ، وإلى الآن لم نشر إليها . نجد في الرواية ذكر فصلين إثنين : الشتاء والصيف . يستعملان موزعين في إطار مجرى الخطاب . ويقسمان قسمين رئيسيين :

1 ـ الشتاء : ويمتد من تعيين الزيني بركات بن موسى إلى حين عودته من إحدى المهام خارج القاهرة . أي بحسب المقاطع من 912 هـ إلى 920 هـ ، بما معدله ثمانية أعوام . ويتسع لـ 168 صفحة .

2 ـ الصيف : من بداية الحرب إلى الهزيمة ، واحتلال مصر من قبل العثمانيين ويشمل سنتين من 920 إلى 922 ولا يتسع إلا لـ 65 صفحة . يظهر لنا من هنا أيضاً كون التوزيع الزمني ليس اعتباطياً . ومن خلال نوعيات هذا التوزيع ، وهذه التمفصلات ، تبدو دائرية الخطاب وانفتاحه . فالتركيز على طول الشتاء ، وعلى سنوات التعيين له دلالته العميقة ، ونقول الشيء نفسه عن بؤرة الزمن ودلالاتها . وسنعود إلى هاته النقطة ، عندما نتحدث عن زمن النص في الكتاب الثاني .

إن تخطيب زمن القصة في الخطاب ، هو الذي يحقق زمنيته ، ويعطيه بعده الخاص والمتميز . ويتأكد لنا هذا من خلال بقية عناصر التحليل (الصيغة ـ الرؤية) لتسهم مجتمعة في إبراز خاصيته الروائية ، وخصوصيته الخطابية .

ولنؤكد على ما استنتجناه من خلال التحليل الكلي ، نحاول الآن معاينة ذلك من خلال كل وحدة سردية على حدة ، من خلال تحليل جزئي (micro-analyse) وهذه الوحدات التي سنحللها هي :

1) بداية الهزيمة : «تضطرب أحوال الديار . . . ديكا واحد يصيح» . ص 9 - 16 .

2) الاعتقال : «أول النهار وفيه . . . شالوا علي بن أي أبي الجود» . ص 18 - 26 .

3) التعيين : «مرسوم شريف . . . ليرقب رد الفعل بينهم» . ص 27 - 51.

4) الخطبة : «أخيراً ها هو مبروك . . . على صحة ما أقول» . ص 52 - 62 .

5) الزيني حاكماً : «يا أهالي مصر . . . له السلام» . ص 64 - 88 .

6) زكريا نائباً ـ الفوانيس : «من الآن فصاعداً . . . ويرى ما يرى» ص 88 - 109 .

7) الإعدام : «يا أهالي مصر . . والحق إنني فزعت» . ص 110 - 122 .

8) اللقاء : «أمر مولانا السلطان . . . أعده باغ بعناية». ص 123 - 186 .

9) الحرب/ الهزيمة : «فيما يبدو . . . آه أعطبوني ، وهدموني حصوني» . ص 187 - 238 .

10) الزيني محتسباً جديداً : «في ترحالي الطويل . . . هواء شاحب» . ص 239 - 241 .

III - التمفصلات الزمنية الصغرى

حاولنا في حديثنا عن زمن القصة ، زمن الخطاب إبراز التمفصلات الزمنية الكبرى التي تتوزع إليها بنية الزمن في الخطاب . كما حاولنا ، من خلال ذلك توضيح كون هذا التوزيع ليس اعتباطياً ، إذ له دلالاته وأبعاده في تخطيب القصة روائياً . وانتهينا في التحليل إلى الكشف عن بؤرة الزمن التي تسهم في تعميق هذا التخطيب ، وطبعه بطابع خاص ، يمكن أن يتضح لنا أكثر بمقارنته بالخطاب التاريخي في تعامله والزمن .

قبل ذلك ، أرى من الضروري، الانتقال إلى تحليل التمفصلات الزمنية الصغرى ، كما تبدو لنا من خلال كل وحدة سردية على حدة ، ومن خلال ربطها بالموقع السردي الذي تحتله في مجرى الخطاب ليتأتى لنا رصد التمفصلات الزمنية الكبرى من خلال تجلياتها وتبدلاتها التحتية ، كما يتم ذلك من خلال موقعتها في سياق تركيب الزمن أفقياً ، باعتبارنا إياها تجري في محور عمودي . إن الهدف من ذلك يكمن في محاولتنا معاينة مختلف ضوابط اشتغال التبدلات الزمنية والعلاقات التي تنتظمها ، وتربط بينها ، في إطار بنية الخطاب ، ضمن مكون أساسي من مكونات الخطاب ، وهو الزمن .

للقيام بذلك ، سنعمل على تقسيم كل وحدة سردية من هذه الوحدات العشر إلى :

أ) مقاطع سردية .

ب) مواقع زمنية .

إن المقاطع السردية هي الوحدات السردية الصغرى ، وتستوعب بدورها مقطوعات سردية أصغر أي أن للوحدة السردية قابلية للتقسيم المتعدد ، الذي يمكن أن ينتهي عند حدود الجملة . راعينا في تحديدنا المقطع السردي ، ما راعيناه في تقسيم الوحدة ، وهو نفس ما راعينا في تقسيم المقطوعة بفارق بسيط ، وإن كان أساسياً ، ويكمن في كون هذا التقسيم هنا ، انطلقنا فيه من التركيز على البعد الزمني .

أما الموقع الزمني ، فقد احتفظنا له بالمصطلح ذاته الذي استعملناه في تحليل

المفصلات الزمنية الكبرى . ونقصد به ، هنا ، التبدلات الزمنية التي تتم في إطار المقطع السردي . وهذه التبدلات هي التي ركزنا عليها في تقسيمنا المقطع السردي . وإذا كانت المواقع الزمنية في علاقتها بالوحدات مقطعة بحدود الاشارات الزمنية ـ التاريخية (السنوات التي يزخر بها الخطاب) ، فهي هنا ، محددة بالمؤشرات الزمنية التي نقسمها قسمين رئيسيين : أ ـ المعينات الزمنية (الآن ـ أمس ـ غداً ـ بعد غد. . .) ، ب ـ أزمنة الأحداث في اختلاف بعضها عن بعض ، إمَّا عبر الانتقال من حدث إلى آخر ، دون أية إشارة من جهة ، أو باستعمال المعينات الزمنية ، التي تصبح تلعب دور التمييز بين أزمنة وقوع هذه الأحداث أو تلك ، من جهة أخرى .

ومن خلال الربط بين المقطع والموقع ، سنعاين مختلف التبدلات الزمنية ، وطرائق اشتغالها في مجرى الخطاب ، وصولاً إلى مراكمة جملة من المعطيات تسعفنا في النهاية للقيام بتركيب يمكننا من خلاله استخلاص زمن الخطاب الروائي في «الزيني بركات» ، وخصوصيته ، ليتأتى بعد ذلك إبرازها من خلال المقارنة مع الخطاب التاريخي .

الوحدة الأولى : 1. هـ. «بداية الهزيمة» :

تمتد هذه الوحدة من «تضطرب أحوال الديار . . . إلى . . . لم أسمع ديكاً واحداً يصيح » . (ص 9 إلى 16) . يبتديء الخطاب باستباق داخلي (تكراري) ، يقوم بدور الاعلان ، ومن خلالها يبدو لنا خطاب الرحالة الايطالي الذي سبق له أن زار القاهرة مراراً قبل هذا التاريخ (922 هـ) . غير أنه في هذه الزيارة ، يعاين ما لم يسبق له أن رآه : الخوف والاضطراب الذي يسود القاهرة هذه الأيام (رجب 922)) .

يبدو لنا من خلال التمعن في هذه الوحدة زمنياً ، أن لحظة إنجاز الخطاب (حاضر الخطاب) تتم في ليلة من ليالي رجب ، بعد إقامته ثلاثة أيام في القاهرة . غير أن حاضر الانجاز يعرف على مستوى الحدث الاستمرار ، إنه يتحدث عن ليلة واحدة . لكن ما جرى في هذه الليلة تكراري متشابه (Itératif) ، أي أن هذه الليلة تختزل عدة ليال . لذلك لا نجد على مستوى الإشارة الزمنية تسجيلاً لهذه الليلة زمنياً كما سنلاحظ في وحدات أخرى (مثلاً 10 شوال 912) ، والاكتفاء بتسجيل الشهر (رجب 922 هـ) .

إن الليلة التي أنجز فيها الخطاب التكراري المتشابه ، تختزل ما جرى عدة ليال في هذا الشهر . يبدو لنا هذا بجلاء من خلال المدخل : «تضطرب الديار المصرية هذه الأيام. . .» ص 9 . وهكذا فحاضر الانجاز حاضر تكراري . وانطلاقاً من هذا الحاضر يتم تأطير هذه الوحدة زمنياً .

نؤكد هذا الحاضر من خلال عدة مؤشرات هي :

ص 9: «**الليلة** تنتظر البيوت امرأ. . .»
«أطل **والظلام** يلف البيوت. .»
«أخاف انفتاق الظلام عن وجوه. . .»
«**شموع بيتي مطفأة**. . .»

ص 16: «أرى القاهرة **الآن** رجلاً **معصوب العينين**»
«**لا يمكنني الطلوع إلى الطابق الأعلى لأرقب مواضع النجوم**».
«**ربما يقترب الفجر**. . .».

إن كل هذه المؤشرات ذات دلالة قوية على لحظة إنجاز الخطاب (الليلة ـ الظلام ـ النجوم ـ اقتراب الفجر ـ الآن التي تتكرر أربع مرات) . وليست هذه الليلة إلا نموذجاً لما يقع من أحداث ترتبط بالخوف والتوجس والاضطراب الذي تعيش فيه القاهرة .

وتبعاً لتحديد هذا «الحاضر» يمكننا موقعة مختلفة التبدلات الزمنية التي تعرفها هذه الوحدة ، في علاقتها به . وهكذا يمكننا تقسيم هذه الوحدة إلى 13 مقطعاً سردياً و11 موقعاً زمنياً ، على الشكل التالي :

1) تضطرب أحوال الديار المصرية . . . أخشى تراقص الضوء في أحداق العيون المتلصصة «ص 9. وفيه يتحدث الراوي/ الشاهد عن ليلة إنجاز الخطاب ، وما يهيمن فيها من هلع وخوف .

2) قبيل العصر مشيت من الحسينية . . . كل منهم يقطع جبهته ، يحاول التذكر (ص 9: 17) . في هذا المقطع يبرز لنا الجولة التي قام بها نهاراً «قبيل العصر» ومعاينته تغير أحوال الناس ، وهو يبحث عن زملائه القدامى ، منتهياً إلى المقهى التي جلس فيها ملاحظاً تساؤلات الناس عن اختفاء الزيني .

3) حتى أنا قلت لنفسي . . . وقتها سمعت حادثة طريفة فصل فيها الزيني بنفسه (ص 11) . يتذكر الراوي/ الشاهد ، الزيني بركات ، عندما زار القاهرة سابقاً ، جلوسه إليه ، وذكر أفعاله التي يقوم بها (التفتيش على أسعار البضائع ـ تعقب أوكار الفساد . . .) .

4) «حدث أن أرسلت جارية رومية. . . تبحثان عن الأمر العزيز المفتقد». (ص 11 - 12). ذكر حادثة وقعت منذ سنوات حسم فيها الزيني، وتتعلق بإنقاذ الجارية من الشيخ العطار الذي تزوجها.

5) «وسمعت ممن أثق به . . . كما يقول عامة مصر» ص 12 - 13 .

في هذا المقطع يتم الذهاب إلى ما قبل الزواج ، والصورة التي كونها الشيخ العطار عن المرأة التي سيتزوجها، والاقتصاد الذي قام به عدة أعوام ليجتمع لديه المبلغ الذي يؤهله للزواج .

6) «اختلف الناس حول تصرف الزيني . . . يرأسها رجل عتي معروف» ص 13 . يبرز

هنا تعليقات الناس ، واختلاف آرائهم حول موقف الزيني من الشيخ العطار الذي طلق منه الجارية وعَاقَبَهُ. . . .

7) «المهم سمعت حادثة العطار بعد وقوعها بسنة . . . وما سنذكره في حينه» ص 13 . تعليق الراوي / الشاهد على الحادثة التي سمعها ، ومعاينته الشيخ العطار بعد مرور سنة على الحادثة وهو هائم في الشوارع .

8) «أعود إلى السجال في دكان الشاي . . . خوف موغل في الأعماق» (ص 13 - 14) . يعود الراوي ، بعد انتهاء الحادثة التي حكاها ، إلى المقهى التي تحدث عنها في المقطع (2) ، ويبرز لنا هنا أيضاً ، ومن خلال العرض غير المباشر آراء الناس عن اختفاء الزيني بركات .

9) «في الطريق على مهل اليم . . . تضيع منه المعالم والأشياء «ص 14 - 15». بوجود الراوي في المقهى يمر طابور من سجناء الفلاحين يقادون إلى الموت ، ويرى أن مثل هذا المشهد عاينه في طنجة ، وفي جزيرة بالمحيط الهندي .

10) «ربما أموت بعد لحظة . . . مشيت حذراً» ص 15 .

يبين الراوي / الشاهد هنا انعكاس ما رآه على نفسه ، فيمشي محتاطاً في قاهرة مضطربة .

11) «بالأمس نزل المماليك . . . شهدت بعيني ما جرى ، ما حدث» ص 15 . يعود الراوي إلى الأمس ، ليتحدث عن هجوم المماليك على خان الخليلي «الذي كادوا يحرقونه عن آخره» .

12) عند الغروب تابعت الطريق . . . أولد في كل يوم عدة مرات» (ص 15 - 16) .

في هذا المقطع ، يرجع بنا الراوي إلى الغروب الذي يسبق ليلة انجاز الخطاب ، ويبرز لنا فيه ممارسة إدخال الناس بيوتهم بالقوة عند غروب الشمس .

13) «أرى القاهرة الآن رجلاً . . . حتى الآن لم أسمع ديكاً واحداً يصيح» ص 16 .

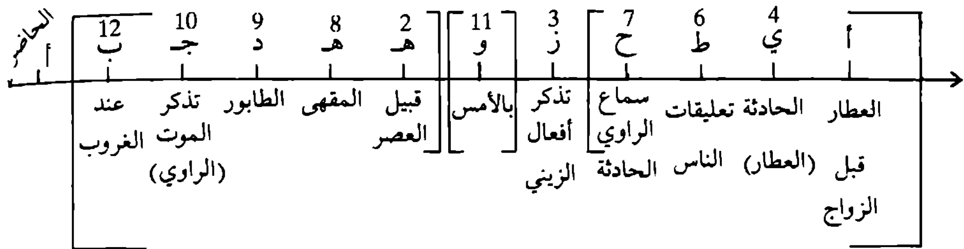
بهذا المقطع الأخير تكون العودة إلى حاضر انجاز الخطاب ، وتسجيل حالة القاهرة وآثارها على نفسه .

نلاحظ من خلال هذا التقسيم ، أن الحاضر هو مؤطر هذه الوحدة ، فبه نبدأ ، وبه ننتهي ، لذلك أعطينا المقطع (1) و (13) الموقع ، أ . وبما أن المقطع (12) يقع عند الغروب أي قبيل لحظة حاضر الانجاز، فقد أعطيناه الموقع «ب». كما أن المقطع (2) والمقطع (8) يقعان فيما قبيل العصر (الشاعر ـ المقهى) لذلك أعطيناهما الموقع «هـ» وأن المقطع (10) الذي يسجل فيه الراوي انعكاس ما رآه على نفسه أعطيناه الموقع «جـ» . ويليه الموقع «د»

الذي يوازيه المقطع (9) حيث يقاد الفلاحون إلى الموت. ويكون أول إرجاع يتجاوز اليوم الذي يسجله هو ما نجده في المقطع (11) حيث المماليك يهجمون على خان الخليلي أمس حاضر اليوم الذي ينجز في ليلته الخطاب، والذي أعطيناه الموقع «و» . وهكذا نظل نتابع مواقع هذه المقاطع، انطلاقاً من علاقاتها جميعاً مع المقطع«أ»، كما نلاحظ من خلال هذا الشكل:

1 أ ـ 2 هـ ـ 3 ز ـ 4 ي ـ 5 ك ـ 6 ط ـ 7 ح ـ 8 هـ ـ 9 د ـ 10 ج ـ 11 و ـ 12 ب ـ 13 أ.

ويمكننا إعادة كتابة هذا الشكل، من خلال موقعة ليلة الانجاز، على هذه الصورة:



تتضح لنا بجلاء من خلال هذا الشكل مختلف التبدلات الزمنية، التي حاولنا موقعتها من خلال هذا الخط، لتبرز لنا المواقع في علاقتها ببعضها وبالمقطع الأول. ولقد ميزنا بعض هذه الحقب بمعقوفات تؤطرها بحسب ثلاثة أقسام: فيّ الأول الذي يلي الحاضر مباشرة. نجد الماضي الممتد إلى الحاضر. أما القسم الثاني، فمتعلق بماض قريب (أمس)، والثالث يحكي عن ماض بعيد. غير أن هذه المواقع في الخطاب لا تسير وفق هذه الخطية (ب، ج، د، هـ...). لذلك فإننا عندما نعيد كتابتها وفق مجراها في الخطاب، في علاقتها مع المقاطع السردية سنجدنا أمام هذا الشكل:

1أ [(2هـ) 3 ز = [4 ي 5 ك 6 ط 7 ح] (8هـ) (9 د) (10 ج) [11 و] (12 ب)] 13 أ

أ — ج — ب

نلاحظ من خلال هذا الشكل، الذي حاولنا فيه ضبط العلاقات التركيبية بين هذه المقاطع بحسب الترابط والتضمين، أنَّ هناك ثلاثة معقوفات تأتي متضمنة في إطار 1 أ و 13 أ (الحاضر). وهكذا نلاحظ أن المعقوف أ والذي يمتد من(2 هـ) إلى (12ب) يتضمن المعقوفين «ب» و«ج». لذلك فهو يمثل الماضي الممتد إلى الحاضر، وإن «ب» يجسد الماضي القريب، و«ج» الماضي البعيد. كما نلاحظ إلى جانب هذا مقطعاً لم نحدّدْهُ لا بقوس، ولا معقوف وهو (3ز) الذي نجده ينفتح (=) ترابطياً على «ج» (الماضي البعيد).

إن (3ز) يمثل الفعل الدائم «المتشابه التكراري» الذي تجسد لنا من خلاله أفعال الزيني بركات . وهو يقدم لنا كشيء تم في «الماضي» لابراز التفاوت الكبير الموجود بين الماضي والحاضر (الاضطراب) . وعندما نقر بكون الارجاعات الثلاثة (أ. ب. ج) يتضمنها الحاضر (حاضر إنجاز الخطاب) وذات طبيعة تكرارية ، فإننا نلاحظ أن هذا الحاضر هو وليد ذلك الماضي بأقسامه ، وهو امتداد له في آن ، رغم كون الراوي / الشاهد حاول أن يضع لنا الحاضر مبرزاً (En relief) من خلال الارجاعات (كمفارقات) التي تصبح تلعب دور الخلفية (Arrière Plan) .

إننا ننتقل من الحاضر إلى الماضي القريب (قبيل العصر) ، لابراز واقع هذا الحاضر المضطرب ، من خلال إبراز أحوال الناس الذين ليسوا كما عهدهم الراوي/ الشاهد سابقاً (الأحضان ـ الضيافة . . .) من خلال تساؤلهم عن اختفاء الزيني . ومن هذا الماضي القريب ، وعبر التذكر (زار الرحالة القاهرة عدة مرات) يتم استذكار الزيني بركات وأفعاله «الدائمة» . إن الحاضر نفي للتكرار : أفعال الناس تغيرت ، اختفاء أفعال الزيني باختفائه : «وجه القاهرة غريب عني» . ومن خلال تذكره الزيني بركات وعلاقته به يتم الارجاع البعيد (الحادثة) وملابساتها . وبعد كل هذا التضمين، تتم العودة إلى الماضي القريب : «أعود إلى السجال . . . «ومن خلال طابور الفلاحين السجناء يتم الارجاع الخارجي (analepse exterieure» عن مشاهداته لمثل هذا في طنجة وإحدى جزر المحيط الهندي . وكل ذلك لابراز هذا الحاضر ، وصولاً إلى الغروب عندما يدخل غرفته ، وحيث يتم إعلان الطواريء ، ليخلص بعد ذلك إلى حاضر إنجاز الخطاب من خلال بعد رمزي يصف بواسطته القاهرة كرجل «معصوب العينين» .

في الانطلاق من الحاضر ، والعودة إليه ، ومن خلال تضمينه إياه مختلف أزمنة الماضي تقدم لنا الوحدة الأولى (أ هـ) باعتبارها استباقاً داخلياً ذا طبيعة تكرارية ، اعلانية . إنها بمثابة افتتاحية ، تختزل زمن القصة بكامله قسمين رئيسيين :

أ ـ الماضي : البعيد (912 هـ) والقريب (920) والممتد (922) .

ب ـ الحاضر : 922 ـ وما يليها .

ـ فالماضي تكراري : أفعال الناس إيجابية (؟) وكذلك أفعال الزيني (؟). . .

ـ والحاضر غير تكراري : الاضطراب، الخوف، اختفاء الزيني . . . الحرب .

غير أن هذا الاستباق ـ الاعلان يقدم لنا الحاضر كمستوى أول (هو المبتدأ والنهاية) ، والماضي كمستوى ثان (خلفية) ، فإلى أي حد يبدو لنا زمن القصة في الخطاب يأخذ هذه

الصيغة؟ هذا ما يمكننا الاجابة عنه بعد الانتهاء من تحليل الوحدات ، وبعد ذلك البحث عن دلالته .

نسجل انطلاقاً من هذه التبدلات الزمنية أنها ليست اعتباطية ، إن لها دلالاتها التي يمكننا استخلاصها من خلال التحليل ، ويبقى أن نشير في هذا الاطار . أنَّ توزيع أزمنة الأفعال في كل هذه المقاطع ليست اعتباطية أيضاً كما لاحظ ذلك هارلد فاينريش (1973 - 16) . ولاعطاء أمثلة لذلك ، سنفترض وانطلاقاً من تصور فاينريش إمكانية تقسيم الزمن إلى مجموعتين : الأولى خاصة بالعالم السردي ، والثانية بالعالم التقريري ، وإذا كان فاينريش تبعاً لبنفنست قد رأى مجموعة من الأزمنة تختص بهذا العالم وأخرى بعالم آخر كما يتيح ذلك تقسيم الفعل الفرنسي زمنياً ، فإننا سننطلق في غياب دراسة لسانية متكاملة لزمن الفعل في العربية من تقسيم هاتين المجموعتين بحسب الصيغتين : فعل / يفعل . ونفترض أن «فعل» خاصة بالعالم السردي وأن «يفعل» خاصة بالعالم التقريري . ويمكننا ضبط زمن الفعل ليس صرفياً ، ولكن نحوياً : أي إننا سنراعي السياق الزمني الذي تأخذه هذه الصيغة أو تلك . ومن خلال ذلك يمكننا تعيين «وضعية القول أو الخطاب» . (Attitude de locution) لاعطاء مثال على ذلك سنأخذ بهدف الاختبار المقاطع التالية :

1 أ ـ أ 13 ـ 4 ي ـ

؟إن المقطعين «أ1» وأ 13» سنعطيهما حرف «أ» ، والمقطع «4 ي» نعطيه حرف «ب» . يقع المقطع «أ» في الحاضر ، وفيه يسجل الرحالة مشاهداته (مذكراته) . والمذكرة خطاب «تقريري» كما يصنفها فاينريش (1973 ـ ص 35) . أما المقطع «ب» فحكائي ، يتم من خلاله حكي قصة الشيخ العطار مع الجارية . إن الخطاب التقريري يمكن أن يتضمن الحكائي . كما يمكن للخطاب الحكائي أن يستوعب خطابات تقريرية . ولا أدل على ذلك من هذا الخطاب الروائي الذي بين أيدينا «الزيني بركات» ، كما سنعاين ذلك بتفصيل عندما نحلل الصيغة (صيغة الخطاب) . إن هناك تداخلاً بين الخطابات ، ويمكننا تحديد طابع هذا الخطاب أو ذاك بنوعية الخطاب السائدة فيه وهي التي تحدد خطابيته .

في المقطع «أ» يتحدث الرحالة عن حاضر القاهرة المضطرب . أما المقطع «ب» فيحكي قصة وقعت . إن الحاضر هو مؤطر المقطع «أ» . كما أن الماضي هو مؤطر المقطع الثاني . يجري المقطع الأول في 24 سطراً ، والمقطع «ب» في 26 سطراً . لنحاول الآن توزيع المقطعين حسب الصيغتين «فعل» و«يفعل» لنلاحظ إلى أي حد يمكن أن يسعفنا هذا التوزيع في تحديد نوعية «الحكائي» و«التقريري» من خلال مراكمة الصيغتين ، ونحوية ما تشيران إليه زمنياً .

بعد طول بحث وتدقيق ، وإحصاء قمنا به مراراً تبينت لنا المعطيات التالية التي سنحاول تقديمها من خلال كل مقطع على حدة :

المقطع «أ» :

فعل = (11)
- الماضي : 8 مرات
- الحاضر : 1 مرة .
- المستقبل : 2 مرتان

يفعل = (49)
- الحاضر : 24 مرة .
- الماضي : 4 مرات .
- المستقبل : 15 مرة .
- الدائم : 6 مرات .

المقطع «ب» :

فعل = (47)
- الماضي : 41 مرة .
- الدائم : 6 مرات .

يفعل = (37)
- الحاضر : 2 مرتان .
- الماضي : 17 مرة .
- الدائم : 18مرة .

في تقسيم هـذين المقطعين ، انطلقنا أولاً من رصد الأفعال حسب الصيغ (فعل يفعل) . فاتضح لنا أن المقطع التقريري يستوعب صيغة يفعل 49 مرة ، وفعل 11 مرة ، أي أن يفعل أكثر بكثير من فعل . وعلى عكس ذلك في المقطع «ب» حيث تحتل فعل 47 مرة . ويفعل 37 مرة . إن المقطع «أ» تقريري ، والمقطع «ب» حكائي . ويظهر لنا هذا علاوة على التقسيم الصيغي من خلال تبدلات زمنية ، حيث نجد صيغة «يفعل» الدالة على الحاضر (حاضر الانجاز) تحتل المرتبة الأولى إحصائياً (24 مرة) . ونلاحظ الشيء نفسه بصدد صيغة «فعل» في المقطع الحكائي ، حيث تدل على الماضي التام (Accompli) 41 مرة . وهكذا يتضح لنا من خلال المقارنة بين المقطعين بجلاء الفرق الموجود بين التقريري والحكائي ، من خلال عنصر الزمن .

إن الأشكال الزمنية ، في علاقتها بالصيغة ضبطناها من خلال السياق ، وذلك لكون أزمنة الأفعال في العربية نحوية وسياقية ، ولا تتأتى من خلال الصيغة فقط كما نلاحظ في الفرنسية مثلاً . ولو أتيحت لنا امكانية قراءة المقطعين قراءة دقيقة لأمكننا تأكيد الافتراض الذي ننطلق منه للتمييز بين التقريري والحكائي .

بعد صدور الترجمة الفرنسية لرواية الزيني بركات[1] أردنا من باب مقارنة ما حصلنا عليه من نتائج احصائية باعتماد الصيغتين أساساً للتمييز وما تحتويانه نحوياً من أزمنة لوضع خطاطة ثنائية كما فعل فاينريش فأجْرَيْتُ العمل نفسه على النص مترجماً إلى الفرنسية انطلاقاً من المثاليين السابقين فتبيّن ما يلي :

(1) Gamal Ghitany: Zayni Barakat. tra. par jean-François Fourcade. Seuil 1985.

المقطع الأوّل (أ) : التقرير (33)	الحكي (8)
= الحاضر (.P) = 26	(2) = Imparfait
= الماضي المركب (P.C) = 6	(1) = Plus que Parfait
= المستقبل (.F) = 1	(5) = Conditionnel

المقطع الثاني (ب)التقرير : (6)	الحكي (64)
= الحاضر = 3	(38) = Imparfait
= الماضي المركب (P.C) = 2	(5) = Passé Simple
= المستقبل = 1	(21) = Plus que parfait

من خلال هذه المقارنة يظهر لنا بجلاء تماثل النتائج بين ما مارسناه في التحليل العربي بعد طول تفكير في كيفية تبين ما يتصل بعملية التمييز بين ما هو تقريري وما هو حكائي وما نجده في الفرنسية في نطاق التفريق بين الأشكال الزمنية . في المقطع الأول نلاحظ أن ما يتعلق بالتقرير (33 مرة) يناظر ما رأيناه سابقاً في صيغة يفعل التقرير (49 مرة) مقابل تضاؤل أزمنة الحكي (8مرات) و(11 مرة) وكذا عندما نقارن مع المقطع الثاني (ب) ، إن التماثل لا يعني التساوي وذلك لطبيعة الاختلاف بين الأشكال الزمنية المحددة في الفرنسية وبين الطريق الذي سلكنا باعتماد الصيغة أساساً للتفريق بين التقرير والحكي ، ومعاينة الأشكال الزمنية (نحوياً، ومن خلال السياق) لضبط زمن الفعل .

بقي لنا أن نشير الآن إلى أن الوحدة «1 هـ» تقريرية باعتبارها مذكرة يسجل من خلالها الراوي/الشاهد مشاهداته. لذلك فصيغة «يفعل» تكون هي المهيمنة في دلالتها السياقية على الحال ، أما هنا فإننا نعاين من خلال قراءتها مجتمعة قراءة اصحائية ، أن يفعل «نجدها أقل من «فعل» أو قريبة منها ، ومن حيث دلالتها الزمنية يغلب عليها الماضي ، كما رأينا في المقطع «ب» حيث صيغة «يفعل» الدالة على الماضي تمثل 17 مرة بمقارنتها مع الحاضر (مرتان) وذلك لسبب بسيط هو أن الخطاب التقريري يتضمن الخطاب الحكائي ، وهذا عين ما لاحظنا في توزيعنا المقاطع بحسب علاقاها التركيبية .

إن «1 هـ» استباق . وبما أن هذا الاستباق تكراري فإنه إعلان لكل ما سيأتي في الحكي ، لذلك رأينا أن التقريري يهيمن فيه الحكائي ، وإلاّ انْتَفَى موقعه كاستباق . وتبقى لنا أخيراً الملاحظة المتعلقة بالتكراري وغير التكراري أي علاقة الحاضر بالماضي . هل الحاضر نشاز في مقارنته بالماضي أم استمرار له؟ وكيف تم هذا الحاضر (922)؟

الوحدة الثانية : (2. 3. 4. 5. 6. أ) : الاعتقال - التعيين - الخطبة الزيني حاكماً - زكريا نائباً :

إن الموقع الزمني «أ» (912 هـ) يحتل مكانة خاصة تكرارياً ، وسردياً . فتكرارياً نجده يمتد على (109) صفحة بمقارنته مع باقي المقاطع . وسردياً من حيث كونه يستوعب خمس وحدات أساسية . لذلك سنحاول تحليل هذه الوحدات الخمس مجتمعة في علاقتها بالموقع الزمني ، ليتأتى لنا ربطها بما سبقها (922) وما يليها (914) . .

تسهيلاً لعملية التحليل الجزئي ، وليتأتى لنا رصد أكثر التمفصلات الزمنية من خلال هذا الموقع أ ، والوحدات الخمس ، سنقسم هذه الوحدات في ترابطها مع الزمن إلى قسمين أساسيين مترابطين :

إ - القسم الأول : يشمل الوحدات الثلاث الأولى : الاعتقال ، التعيين، الخطبة.

٢ - القسم الثاني : ويشمل الوحدتين : الزيني حاكماً - زكريا نائباً / الفوانيس .

يقع القسم الأول من الصفحة 17 إلى 62 ، زمنياً خلال فترة قصيرة جداً (حوالي يومين) من 8 شوال 912 هـ إلى 10 شوال 912هـ. ويتم خلالها اعتقال المحتسب السابق علي بن أبي الجود ، وتعيين الزيني بركات بن موسى مكانه . ويمتد القسم الثاني من الصفحة 64 إلى 109 ، ويسجل فترة يمارس فيها الزيني بركات مهامه خلال فترة زمنية طويلة .

1) القسم الأول :

يضم وحدة الاعتقال - التعيين - الخطبة . وسنحاول الآن إلقاء نظرة على كل وحدة من هذه الوحدات ، ثم ننظر إليها مجتمعة .

2 أ : الاعتقال : تضم هذه الوحدة أربعة مقاطع سردية وموقعين زمنيين . ويحتمل كل مقطع من هذه الأربعة إمكانية تقسيمه إلى مقطوعات وسنقوم بذلك مع المقطع الرابع . وهذه المقاطع الأربعة هي :

1 - طلوع النهار ، وفيه نعاين من خلال المشهد صورة المدينة أول النهار باكراً حينما تبدأ فيها الحياة بعد الليل . يبدو لنا أول النهار هادئاً .

2 - يسجل لنا المقطع الثاني أفعال علي بن أبي الجود الدائمة . فهو ينام متأخراً ، بعد اطلاعه على التقارير التي يتوصل بها . ويبرز لنا كونه هذه الليلة ينام مطمئناً إلى أن يستيقظ على صِيَاح وجلبة يحدثها المقتحمون الذين جاؤوا لاعتقاله .

3 - نعود من جديد إلى أول النهار لكنه هذه المرة متقدم زمنياً عما رأيناه في المقطع

الأول ـ فالمدينة تزخر بالاضطراب والحركة التي يعلن من خلالها ، وعبر النداءات عن خبر اعتقال بن أبي الجود .

4 ـ في المقطع السردي الأخير ، ومن منظور سعيد الجهيني تبدو لنا آثار خبر الاعتقال على نفسه في النهار زمنياً ، وهو في الأزهر ، وبعد ذلك في الشارع .

إن هذه المقاطع تأخذ زمنياً هذه المواقع : 1 أ ـ 2 ب ـ 3 أ ـ 4 أ . فحاضر الانجاز كما يبدو لنا من خلال هذه الوحدة هو النهار الذي اعتقل في ليلته علي بن أبي الجود . لذلك كانت «2 ب» إرجاعاً قريباً يتضمنها الحاضر الذي أصبح فيه علي معتقلاً لذلك نجد أن المقطع الرابع المسجل في الحاضر يكشف لنا بوضوح عن آثار هذا الاعتقال على سعيد الجهيني والناس ، كما يبدو لنا هذا من خلال هذا المقطع الذي نقسّمه إلى تِسْعِ مقطوعات :

1 ـ سعيد الجهيني في رواق الصعايدة يستمع إلى الجلبة التي تحدثها النداءات المتكررة عن الاعتقال .

2 ـ يتذكر سعيد الجهيني أفعال عَلِيٍّ الجائرة ، دائماً ، وعن طريق الاستباق الداخلي يتصوره يركب حماراً بالمقلوب . وهذا الاعلان سنراه بتفصيل في تحليل وحدة «الاعدام» .

3 ـ من خلال الاستباق نفسه ، يتساءل سعيد الجهيني عما سيجري .

4 ـ من الاستباق يتم الارجاع من خلال تذكره عمرو بن العدوى الذي أعلن منذ 3 شهور عن رغبته في قتل علي بن الجود وزيارته لمولاه الشيخ أبي السعود الذي حذره من عمرو بن العدوى .

5 ـ سعيد الجهيني يأخذ حذره من عمرو ، ومن خلال الاستباق يتصور نفسه معتقلاً . وهذا الاستباق داخلي أيضاً لأن سعيداً سيعرف الاعتقال .

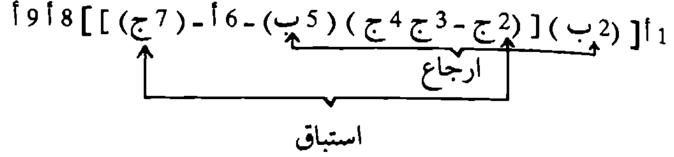
6 ـ بعد هذه المفارقات (ارجاع ـ استباق) يكون الرجوع إلى الحاضر للنكاية من علي بن أبي الجود المعتقل «الآن» (ص 23) .

7 ـ ومن خلال الاستباق من جديد يتساءل من جديد عَمَّنْ يَخْلُفُ عَلِيّاً .

8 ـ وفي الحاضر مرة أخرى ، يلاحظ سعيد عَمْراً بن العدوى وهو يسجل تقاريره ليرفعها إلى كبير البصاصين .

9 ـ وعودة أخرى إلى نقطة البدء ، حيث يفرح سعيد بالنداءات التي تعلن نبأ الاعتقال ، وهو يود لو تكون معه حبيبته سماح لتعيش معه هذه الفرصة . وينتهي المقطع بتسجيل ما يردده الأطفال في الشوارع عن هذا الاعتقال .

نلاحظ بجلاء من خلال هذا المقطع ، كيف أنه يبدأ بالحاضر وينتهي به . وضمن هذا الحاضر ، تأتي تبدلات زمنية عديدة من خلال مفارقات إرجاعية واستباقية . إن هذه الوحدة كالوحدة السابقة عبارة عن مشهد متسع يتم في الحاضر ويشمل أزمنة متعددة تحكي عن الماضي ، وتخمن ما يجري في المستقبل . تظهر لنا هذه التبدلات بجلاء من خلال هذا الشكل الذي نبرز فيه المقطع السردي الرابع مقسماً إلى مقطوعات سردية :



من خلال هذا الشكل نلاحظ أن :

- الحاضر : (الدرجة الصفر) يضم أربعة مقاطع .
- الاستباق : يضم أربعة مقاطع .
- الارجاع : يضم مقطعين .

فالحاضر باعتباره المؤطر يكشف عن واقع الحال (الاعتقال) . ورغم كون هذا الحاضر مفرحاً فالتساؤل عن المستقبل يظل يوازي ما يمثله هذا الحاضر ، انطلاقاً من العودة إلى الماضي (تذكر أفعال المحتسب السابق ، وأعمال عمرو بن العدوى البصاص ، الذي يرقب سعيداً) . لذلك تبدو لنا هذه الوحدة عكس السابقة تؤشر للمستقبل أكثر من الماضي ، لكن انطلاقاً من هذا الحاضر الذي هو وليد الماضي (عمرو بن العدوى ـ زكريا بن راضي) ، رغم تغير المحتسب .

إن ما رأيناه مبرزاً في الوحدة السابقة، وقادنا إلى التساؤل عن علاقة الحاضر (غير التكراري) بالماضي (التكراري) ، يجعلنا ومنذ الآن نلاحظ أن ذلك الحاضر (واقع الاضطراب سنة 922 هـ) هو غير تكراري ظاهرياً فقط . لذلك يبدو لنا الماضي في هذه الوحدة تكرارياً لكن بطريقة عكسية لما سجله الراوي/ الشاهد. إنَّ الذي يُبَرَّزُ في هذه الوحدة هو الماضي ، ويكون التساؤل عن المستقبل تساؤلاً عن مدى تكرار الماضي فيما سيأتي . لذلك نجد السؤال الاستباقي الذي يطرحه سعيد الجهيني هو من سيخلف علياً بن أبي الجود ؟

3 أ : **التعيين** : رأينا أن الوحدة 2 أ تقع في لحظتين زمنيتين حاضر الاعتقال وليلة الاعتقال لذلك نجد هذه الوحدة تليها في الترتيب سردياً وزمنياً . وهي تقع بين 8 شوال 912 هـ ، ويوم الأربعاء 10 شوال 912 هـ . يمكننا تقسيم هذه الوحدة إلى هذه المقاطع :

1 ـ المرسوم السلطاني الذي يقرر تعيين الزيني بركات ، ويعلن عن اعتقال المحتسب السابق . ويؤرخ هذا المرسوم ب «8 شوال» . 1 أ.

2 ـ في هذه المقطع ، يتم زمنياً الانتقال إلى «أول الليل» الذي يلي قرار التعيين . ومن خلال زكريا بن راضي يقدم لنا التعيين . ويمكننا تقسيم هذا المقطع إلى خمس مقطوعات . لذلك سنعطي لهذا المقطع «2 ب» .

3 ـ يقدم لنا هذا المقطع متضمناً في المقطع الثاني، ونجده مؤرَخاً بـ «10 شوال». ويتعلق بطلب الزيني بركات من السلطان إعفاءه من هذه الوظيفة لصعوبتها . ويأتي هذا الطلب بصيغة «الخطاب المعروض» بلسان الزيني بركات . ولنا بصدد هذا المقطع ملاحظتان تتعلقان بموقعته زمنياً .

أ ـ إمّا أن نعتبر وقوعه في 9 شوال ، وهذا هو الصحيح على اعتبار أن الوحدة الرابعة تبين لنا وقوعه سابقاً كما سنلاحظ في تحليلنا إياها . وبناء كذلك على أن المقطع الذي سيليه والذي سيتحدث فيه أتباع أبي السعود عن طلب الاعفاء هذا باعتباره سابقاً زمنياً .

ب ـ وإما نعتبر وقوعه في التاريخ نفسه ، لكن زكريا بن راضي الذي يؤكد في المقطع السابق أنه سيتكلف بالزيني وأخباره بنفسه . لذلك فهو يسجل ما وقع في 9 شوال يوم10 شوال . وهذا مستبعد ، لأن ما يسجله زكريا عن الزيني يتم في المقطع السابق ، والذي يمثل هذا امتداداً له . وهو الأرجح ، ويحتمل أن يكون «10 شوال» خطأ مطبعياً أو من الكاتب . ويكون زكريا بن راضي قد بدأ بتسجيل أخبار الزيني في حينها . وتبعاً لهذا يأخذ هذا المقطع طابعه الترتيبي «3 ج» .

4 ـ يقع هذا المقطع الرابع ليلاً في كوم الجارح حيث يتحدث أتباع الشيخ أبي السعود وبينهم سعيد الجهيني عن الزيني بركات ، ورفضه الحسبة ، ومناشدتهم الشيخ ليتدخل ليقبل الزيني الحسبة (4 د) .

5 ـ أما المقطع الخامس فيقع في آخر يوم الأربعاء 10 شوال. في إحدى المقاهي يتحدث الرواد ، وعمر بن العدوى ينصت لخطبة الزيني . إن هذا المقطع استباق ، على اعتبار أن الخطبة لم تجر بعد . (5 ز). ونلاحظ هنا حذفاً يمكن أن يملأ لاحقاً .

نلاحظ أن المقاطع 1 - 2 - 3 - 4 متتابعة زمنياً ، ويأتي المقطع الخامس مفارقاً . كاستباق داخلي . وداخل كل مقطع نجد مقطوعات متعددة ، سنركز على أهمها ، وهو المقطع «2 ب» .

قَسَّمْنَا هذا المقطع إلى خمس مقطوعات :

(1) زيارة السجن (1 أ) .

(2) قصة شعبان (2 ج) .

(3) زكريا في مبنى الديوان يبحث في السجلات عمن هو الزيني بركات (3 أ) .

(4) أخبره البصاصون أن الزيني دفع 3 آلاف دينار لشراء الحسبة (4 ب) .

(5) تكليف زكريا نفسه بكتابة ما يتعلق بالزيني بركات (5 أ) .

إن نظام هذا المقطع يسير بهذا الشكل :

1 أ] - (2 ج) - 3 أ - (4 ب)] 5 أ.

فالحاضر هو الذي يؤطر هذا المقطع. ففيه ينزل زكريا (ليلاً) لزيارة السجن لتفقد مساجينه . ويضمن هذا الحاضر إرجاعاً بعيداً يمتد إلى الحاضر (قصة شعبان غلام السلطان الذي اختطفه أتباعه للحصول على بعض أسرار السلطان ، وينتهي هذا الارجاع باغتيال شعبان في الحاضر . بعد هذا الارجاع الممتد إلى الحاضر ، يكون الانتقال / الوصول إلى الحاضر من خلال بحث زكريا عمن هو الزيني بركات ، فلا يجد ما كتب عنه يتجاوز أربعة أسطر . ومن ثمة يكون الارجاع القريب ، ما أخبره بصاصوه عن دفع الزيني بركات رشوة للحصول على وظيفة الحسبة . ومن هذا الماضي القريب ، يعود / ينتهي المقطع إلى الحاضر حيث يعزم زكريا على تدوين أخبار الزيني بنفسه .

ويمكننا معاينة الشيء نفسه بالنسبة للمقطعين الرابع والخامس. في الرابع نجد تبدلات زمنية عديدة يؤطرها الحاضر ، وتمتد من ماضي أبي السعود ، والتعريف بشخصيته المتميزة ، إلى الحديث عن أخبار الظلم المتفشي دائماً (في عهد علي بن أبي الجود) إلى حديث أتباعه عن الزيني ، وهم يأمرونه بالتدخل لاقناع الزيني بالتراجع عن طلب الاعفاء «لن يقنعه إلا أنت » و «لم نسمع برجل مثله» . وينتهي المقطع وأبو السعود مصر على مقابلة الزيني . ونلاحظ الشيء نفسه في المقطع الأخير ، لكن مع خصوصية . إنه استباق . لكن ما يتعلق فيه بالحدث المستبق الاخبار عنه (الخطبة) ، لا يأتي إلي في بداية المقطع ، لكن مختلف التبدلات الزمنية التي تطرأ فيه على مستوى مقطوعاته نجدها ارجاعية وترتبط بقصة عمرو بن العدوى : الطالب الفقير الذي كان يقرأ القرآن في بيوت الأعيان مقابل بعض الدراهم ، والذي نجح جهاز البصاصين في استقطابه ، وادخاله عالم البصاصة ، وتعنيفات مقدم البصاصين إياه بسبب تهاونه في القيام بعمله . . . . نلاحظ أن هذا الاستباق تجري أهم تبدلاته الزمنية عبر الارجاع البعيد عن شخصية عمرو بن العدوى لكنه يتصل بالحاضر الاستباقي .

إن السؤال الاستباقي الذي استنتجناه في الوحدة 2 أ (الاعتقال) والذي سجلناه من

خلال سعيد الجهيني وهو : من سيخلف علي بن أبي الجود : سيصبح في هذه الوحدة 3 أ (التعيين) هو : «من هو الزيني بركات؟ » من خلال زكريا بن راضي . وسنعاين في تحليلنا للرؤية السردية والصيغة معاً لماذا يرسل الخطاب مراراً عديدة من خلال سعيد الجهيني وزكريا بن راضي .

هكذا نلاحظ أن طبيعة السؤالين في الاستباقي زمنياً ، تسجل ترتيبياً (2 أ ـ 3 أ) عبر المفارقة (الاستباق) . في هذا الترتيب الذي يسجل زمنياً في الحاضر الذي نجده يؤطر مختلف المفارقات : فبه تبتديء الوحدة والمقطع والمقطوعة وبه تنتهي . وتمتد هذه المفارقات من الارجاع البعيد إلى القريب إلى الممتد في الحاضر . ونعاين كون مختلف هذه الارجاعات تحتل المستوى الثاني سواء كانت تكميلية (Complétives) : (ماضي الشيخ أبي السعود ـ ماضي عمرو بن العدوى ـ ماضي سعيد الجهيني ـ زكريا بن راضي . . .) باعتبارها تضيء لنا هذه الشخصيات التي سنتعرف عليها أكثر في مجرى الخطاب، أو كانت تكرارية : (répétitives) ، والتي تشمل مختلف الأفعال والأحداث المتكررة (البصاصة ـ ممارسة الظلم ـ الاعدامات . . .) .

كما نعاين مختلف الاستباقات ذات الطبيعة التكرارية ، والتي تقوم بدور الاعلان (إعدام علي بن أبي الجود ـ اعتقال سعيد الجهيني ـ لقاء الزيني والشيخ أبي السعود ـ الخطبة) تتم بدورها مؤطرة ضمن الحاضر ، ومتبادلة وأحد الارجاعات ومترابطة وبعضها وإن كنا نلاحظ أن الاستباق يأتي في المستوى الأول ، وأن الارجاع يأتي في الخلفية (arrière plan) كما حاولنا توضيح ذلك من طبيعة السؤالين الاستباقيين : من يخلف علياً؟ فيكون الجواب : هو الزيني . فيطرح السؤال من جديد : من هو الزيني؟؟

4 أ . الخطبة : في سياق الترتيب ذاته الذي لاحظناه بمفارقاته وعلاقاتها نجد الوحدة الرابعة تلي السابقة ، وكسائر الوحدات التي حللناها إلى الآن ، نجد الحاضر هو الذي يؤطرها زمنياً . يتم هذا الحاضر في «أول الليل : الأربعاء 10 شوال » حيث ينتظر زكريا بن راضي خادمه مبروك ليحمل له تقارير عن النهار الذي جرت فيه الخطبة . إن «الخطبة» كما يبدو لنا من خلال هذه الوحدة قد جرت يوم الأربعاء 10 شوال . في الاستباق الذي سجلناه في المقطع الخامس والذي يتعلق بحدث «الخطبة» نجده فقط «يعلن» عنها ، وأنها تمت ليكون الارجاع متعلقاً بشخصية عمرو بن العدوى .

إن «الخطبة» ، ترتيباً تأتي بعد «التعيين» . وإذا كان التعيين قد قدم لنا زمنياً في الحاضر . فإن (الاعتقال) و(الخطبة) قُدِّمَا لنا بعد وقوعهما . لذلك تبدو لنا هذه «الخطبة» كحدث تتم من خلال الارجاع القريب ، ويؤطرها حاضر تسلم تقارير عنها . نلاحظ إمكانية تقسيم هذه الوحدة إلى أربعة مقاطع كالتالي :

1 ـ أول الليل : الأربعاء 10 شوال ، وفيه يتسلم زكريا بن راضي لفافة أوراق (تقارير) تتعلق بيوم الخطبة وما جرى فيه (1 أ) .

2 ـ تقارير عن يوم الخطبة يقرؤها زكريا بن راضي (2 ب) .

3 ـ تفكير زكريا بن راضي في الكيد للزيني (3 أ) .

4 ـ الرسائل (رسالتان) بعث بهما زكريا إلى الأمـراء مُؤَلِّبـاً إياهم ضـد الزيني ، وإلى الزيني طالباً منه التعاون معهما . ومعاً مؤرختان بـ «10 شوال 912 هـ» (4 أ) .

نلاحظ أن حاضـر هذه الـوحدة هـو ليلة 10 شوال 912 ، مبـاشرة بعـد الخطبـة . إن المقاطع الأربعـة التي ضبطنـاها هنـا تتم جميعاً في هـذه الليلة ، باستثنـاء المقطع (2 ب) المتعلق بالارجاع القريب عن الخطبة : 1 أ ـ[2 ب] 3 أ ـ 4 أ .

تضمين هذا المقطع الارجاعي له أكثر من دلالة هنا . إذ أنه يأتي مرتبطاً بالأفعال التي سيقوم بها زكريا تجاه الزيني بركات . وسيكون تضمين الارجاع في هذا السياق يعطي أحداثاً متعددة سنجده في ما سيلي زمنياً يحمل أبعاداً كثيرة . وعندما نربط هذا الارجاع بالتبدلات الزمنية العديدة التي تتخلل المقاطع 1 أ ـ 3 أ ـ بالأخص يبدو لنا هذا جلياً . وسنحاول إعطاء فكرة عن هذين المقطعين كما يلي :

يضم المقطع الأول ثلاث مقطوعات :

1) في الصبـاح : تسلم زكريـا تقريـراً عاجـلاً مفاده أن الـزيني انتقل فجـراً إلى كوم الجارح صحبة غلام أزهري ، وجلس يستمع إلى ما قاله الشيخ أبو السعود .

2) إنه في بداية النهار كثر المنادون (أصحاب الزيني) الذين يعلنون عن الخطبة التي سيلقيها الزيني بركات في الأزهر .

3) في أول النهار يغير زكريا زيه ويخرج صحبة أحد أعوانه لحضور الخطبة .

إن هذه المقطوعات الثلاث ارجاعية ، إذ تضمنها جميعاً جملة واحدة تسجل في الليلة (أول الليل 10 شوال) التي يتسلم فيها زكريا تقريراً عن يوم الخطبة :

«أخيراً ها هو مبروك ، يحمل لفافة أوراق ، طال ترقب زكريا لوصولها» (ص 52) .

(في الصباح ـ ومع أول مجيء الشمس (52) ـ أول النهار (53))

. . . ها هو زكريا الآن يفرد اللفافة التي أتاه بها مبروك . . . » ص 54 .

إن جملة الحاضر تتضمن ارجاعاً يمتد من (الفجر) إلى أول النهار . وهذا الارجاع ، والارجاع الآخر المتعلق بالخطبة يغطيان معاً «حذفاً» (Ellipse) ضمنياً تم القفز عليـه ما بين

المقطع الرابع والخامس من الوحدة السابقة ، كما سبق أن أشرنا .

ويمكننا معاينة مثل هذا في التبدلات الزمنية التي يعرفها المقطع الثالث من خلال هذه الوحدة ، حيث نجد الحاضر هو الذي يؤطره أيضاً ، بدءاً ونهاية . وضمنه يتم ارجاعان أساسيان :

1 ـ قصة زواجه من وسيلة (آخر جارية تزوج بها) .

2 ـ ما حدث في زمن السلطان فرج بن برقوق .

فالارجاع الأول قريب وممتد في الحاضر . وهو تكراري ، لأننا سنتعرف على وسيلة . والثاني بعيد وخارجي . وإلى جانب هذين الارجاعين نجد استباقاً خارجياً ، ويتعلق برغبة زكريا وهو يفكر في المداد الذي يختفي ويتلاشى بعد بلوغ المراد من الرسالة ليكتب به إلى الأمراء : لكن «الزمن الذي يجيء يمثل هذا المداد لا زال نائياً» ص 57 . ونلاحظ أن هذا الاستباق الخارجي جاء مرتبطاً بذلك الارجاع الخارجي . وينتهي المقطع بكتابة الرسالتين (الحاضر) .

وصولاً إلى هاته النقطة من التحليل ، يمكننا الآن تسجيل بعض الملاحظات العامة ليتأتى لنا بعدها الانتقال إلى القسم الثاني ، والذي يستوعب الوحدتين (5 أ ـ 6 أ)، كما يلي :

1 ـ إن كل هذا القسم يقع خلال يومين (8 شوال ـ 10 شوال) ، تتواتر أثناءهما أحداث مركزية (الاعتقال ـ التعيين ـ الخطبة) . وهي كأحداث تقع ترتيباً ، وإن لاحظنا أن الوحدة الأخيرة جاءت كاستباق خلال وحدة التعيين ، وفي حاضر انجازها جاءت كارجاع . وتأخذ هذه الخصوصية لأنها تقدم لنا جواباً مؤقتاً عمن هو الزيني بركات .

2 ـ إن كل وحدة من هذه الوحدات تضم مقاطع عديدة تأخذ مواقع زمنية متعددة ، لكن الذي يؤطرها جميعاً هو حاضر الانجاز . وتلعب الارجاعات بمختلف أنواعها ، والاستباقات دوراً كبيراً في الكشف زمنياً عن أحداث القصة . ومن خلال علاقاتها التركيبية فيها بينها والحاضر ، سجلنا كون الارجاع يحتل الخلفية ، وإن الاستباق يأخذ المستوى الأول ، ولذلك دلالته البعيدة التي يمكن الكشف عنها من خلال متابعة التحليل .

3 ـ إن انطلاق كل وحدة ومقطع ، ومقطوعة يتم من خلال الحاضر الذي به تختم أيضاً كل مقطوعة ومقطع ووحدة . وكل التبدلات الزمنية (المفارقات) تأتي متضمنة ضمن هذا الحاضر . وهكذا يمكننا التساؤل عن لماذية هذا الترهين؟ ، ولماذا التضمين بهذه الصورة ؟ وما دلالاته؟ .

2) القسم الثاني :

يضم هذا القسم الوحدتين الخامسة والسادسة اللتين تقعان ضمن الموقع الزمني الأول في الخطاب (أ) ، والذي بينا وقوعه في سنة 912 هـ . وإذا كنا قد لاحظنا في القسم الأول كثرة الاشارات الزمنية ـ التاريخية : تكرار ورود التواريخ المتعلقة بـاليومين ـ 8 - 10 شـوال 912 ، فإننا هنا سنجد قلة هذه الاشارات كما سنلاحظ .

5 أ. الزيني حاكماً : إن لهذه الوحدة خصوصية . فالزيني يصبح حاكماً منـذ تعيينه في 8 شوال 912 هـ . لكننا سمينا هذه الوحدة هكذا في تقسيمنا الوحدات ، على اعتبار أنه خلال اليومين السابقين حديث العهد بتسلم وظيفته . لكنه وابتداء من هذه الوحدة وإلى آخر الخطاب يمارس الحكم . لذلك نجد هذه الوحدة لا تبتديء بإشارة زمنية ـ تاريخية ولا بأي مؤشر . بانتهاء القسم الأول وبداية القسم الثاني ، نجدنا أمام حذف غير مباشر (implicite) . يظهر لنا هذا الحذف غير المباشر بعدم تسجيل بداية هذه الوحدة زمنياً . ونضبطه من خلال بعض المؤشرات الزمنية التي تسعفنا فـي تحديد مدة هذا الحذف .

يمكننا تقسيم هذه الوحدة إلى ثلاثة مقاطع أساسية :

1 ـ يتعلق بالحكي من خلال سعيد الجهيني ويمتد من الصفحة 65 إلى الصفحة 73 ، وهو غير مسجل زمنياً .

2 ـ ويتعلق المقطع الثاني بالحكي من خلال زكريا بن راضي وهو مسجل زمنياً «صباح الثلاثاء 7 ذي القعدة 912 هـ» ويمتد من ص 76 إلى ص 85 .

3 ـ أما المقطع الثالث فيمكننا الإشارة إليه في ارتباطه بالنداءات الأربعـة الأولى وهو بدوره مسجل زمنياً بمساء الثلاثاء سابع ذي القعدة 912 هـ .

تبتديء هذه الوحدة بنداء ويتوسط المقطعين الأول والثاني نداءٌ . وعلى اعتبار كـون المقطعين الأول والثاني أساسيين ومركزيين يمكننا ضبط المدة التي تفصل بينهمـا زمنياً من خلال هذين المؤشرين الرئيسيين وفي عـلاقتهما بـوحدات القسم الأول الثـلاث ، وأساسـاً الوحدة الأولى (الاعتقال) التي تتم الاحالة عليها زمنياً :

أ ـ في المقطع الأول نجد هذا المؤشر : «سعيـد خشي على الزيني ، خـاصة وأنَّ علياً بن أبي الجود الذي تسلمه **منذ عشرين يوماً** ، لم يعلن المنادي خبراً عن اكتشافه المال المخبأ . . .» . ص 72 .

ب ـ ويبدو لنا المؤشر الرئيسي الثاني من خلال المقـطع الثاني : «. . . أمـور كهذه يجهلها الزيني ، وإلا أين نتيجة تعذيبه لسلفه علي بن أبي الجود؟ تسلمه مناده **منذ شهر** .

لم يعلن مُنَادُوه استخراج درهم واحد منه أو تقريره بأي ذنب» ص 83 .

من خلال المؤشرين يبدو لنا أن الحذف الضمني استغرق عشرين يوماً ، وأنَّ المسافة التي تفصل بين المقطع الأول والثاني هي حوالي عشرة أيام . وعندما نعرف أن الوحدة الثانية تقع صباح 7 ذي القعدة وأن تسلم الزيني علي بن أبي الجود تم يوم 8 شوال تتضح لنا هذه المسافة بجلاء .

إن حكم الزيني بركات يقدم لنا من خلال منظوري سعيد الجهيني وزكريا بن راضي . لذلك فما يمكننا تسجيله هنا زمنياً ، هو اختلاف هذين المقطعين عن المقاطع السابقة التي حللنا . فهي لا تجري في ليلة واحدة يؤطرها الحاضر كما سبق أن رأينا . ورغم كون المقطع الثاني يشي بذلك ، فإن هذا لم يتحقق فيه بالدرجة نفسها كما اعتدنا . يبدو لنا وكأن المقطعين «تلخيصيان» . ويختلفان زمنياً عما سبق أن رأينا من مشاهد . قلنا «يبدو لنا» ، لأنهما مع ذلك «مشهديان» :

يَبْدُوَانِ تلخيصاً لأن من خلالهما تبرز لنا أحداث عديدة تقدم لنا على شكل إشارات سريعة . لكن المشهد يتأكد لدينا بواسطة الطابع التكراري ، والتكراري المتشابه من خلال تكرار الأحداث وتكرار الإخبار عنها سواء من خلال هذه الشخصية (سعيد الجهيني) أو تلك (زكريا بن راضي) أوهما معاً . لابراز هذا سنحاول إعطاء صورة مكثفة عن المقطعين معاً ليتأتى لنا تأكيد هذا .

1 ـ المقطع الأولى : يبتديء هذا المقطع بـ «طال به حب هذا البيت وأهله . . .» ص 85 . وهذا البيت هو بيت حبيبته سماح . ومن خلال فعل «طال» يبدو لنا عنصر التكرار واضحاً . والتكرار المتشابه بالأخص. فما سيحدثنا عنه الرّاوي من خلال سعيد الجهيني في علاقته بسماح هنا ، هو حدث يتكرر ، ويقدم لنا صورة عنه من خلال هذا الحكي . ويتجلى لنا هذا بجلاء من خلال هذه الصيغة التي تدل على ذلك : «. . . لو بقي وتناول العشاء ، لكنه **أكل مرتين في أسبوع واحد** ، يجب ألا يثقل عليه (أي على أبي سماح) . ربما أصبح موضوعَ حديث بينها وبين أمها . . .» ص 70 .

فسعيد الجهيني يتردد على بيت سماح مرتين في الأسبوع . وهذه المرة هي التي يتم حكيها ، وتنوب بذلك عن بقية المرات وهذا هو تعريف التكرار المتشابه . يتأكد لنا هذا من خلال ما سيشار إليه في الوحدة القادمة عن هذا التكرار المتشابه من خلال الارجاع التكرار من خلال هذه الصيغة الواضحة جداً : «. . . شعوره بوجودها (سماح) في بيت **لا يطرقه كل أسبوع إلا مرتين**. . .» (ص 96) .

إن هذا التكرار المتشابه هو الذي يؤطر المقطع (زيارة بيت سماح ـ تناول العشاء

عندها ـ الذهاب إلى دكان حمزة لتناول الحلبة بالسمسم) . ضمن هذا التكرار المتشابه تتم المفارقات الزمنية التالية :

1) ارجاعات بعيدة : نسخه الكتاب ـ ذهابه إلى بيت الأنس (منذ عام) (ص 65) .

2) ارجاعات قريبة (داخلية) زيارته الزيني بركات وحديثه إليه . (ص 72) .

3) استباقات غير متحققة : حلمه بالزواج من سماح . . . (ص 66) .

4) استباقات متحققة : الاعتقال (70) .

إلى جانب هذه المفارقات ذات الطبيعة التكرارية والمتعلقة بشخصية سعيد الجهيني ، وذات الوظيفة التفسيرية لشخصية سعيد ، نجد مفارقات أخرى ذات طبيعة تكرارية :

ـ النداءات : التي يقوم بها أتباع الزيني .

ـ قصة الخياط والغلام والتي فصل فيها الزيني بنفسه (يذكرنا هذا بقصة الشيخ العطار والجارية . . .) .

إن هذا التكرار والتكرار المتشابه هو الذي جعلنا نستبعد استعمال «التلخيص» هنا . فما جرى يتكرر باستمرار ، ويأتي المشهد لابراز هذا التكرار المتشابه باستعمال التواتر . ويكون دور المفارقات بمختلف أنواعها تفسيرياً :

ـ الكشف عن سيكولوجية الشخصية .

ـ إضاءة الأحداث المحكية ، بالارجاع التكراري أو الاستباق التكراري ذي الطبيعة الاعلانية . لذلك يبدو لنا الخطاب لا يركز على السنوات ـ المفاتيح ، وحتى الاشارات الزمنية (اليوم . . . .) تتضمن الأحداث ـ الأسس . ومختلف التبدلات الزمنية لا تأتي لملء حذف ، ولكن لابراز أن ما حذف غير أساسي ، كما يمكننا أن نعاين بعض الاستثناءات .

2 ـ المقطع الثاني : ما سجلناه بالنسبة للمقطع السابق ، يبدو لنا هنا بشكل أكثر وضوحاً . وذلك لسبب بسيط هو أنه مسجل تاريخياً . لذلك فهو أقرب إلى المقاطع السابقة ، وإن كان يختلف عنها إلى حد ما . يبدأ هذا المقطع بـ «يخلو إلى نفسه (زكريا) **تماماً** إذ يتأمل طفلاً» ص 76 . إن «**تماماً**» تدل على التكرار المتشابه المطلق : كلما تأمل طفلاً خلا إلى نفسه . لكن هذه الخلوة ذات الدلالات العميقة (الاختلاء في بيته الخاص لـ : تعذيب المساجين ـ قراءة التقارير ـ التفكير فيما ينبغي القيام به) تقدم لنا هنا كتكرار متشابه . لكن هذا التكرار المتشابه تكراري إذا صح هذا الاستعمال .

رغم أن بين المقطع الأول والثاني مسافة زمنية (حذف عشرة أيام) ، فإننا لا نحس

بهذا الحذف الضمني ، لأن التكرار المتشابه يلغي هذا الاحساس . فهذه الخلوة نموذجية ، تشبه «الخلوة» التي اغتال فيها شعبان وأرسل الرسائل إلى الأمراء والزيني بركات كما سبق أن رأينا . إنها تكرار متشابه لأنها صورة عن «خلوات» أخرى غير محكية . وهي تكرار متشابه : تكراري لأنها تكرر «خلوة» سابقة .

يؤطر هذا التكرار المتشابه حاضراً :

ـ اللعب مع إبنه يس (ـ الحاضر ، كما يبدو لنا) ـ اغتيال الرومي الذي ضبط يراسل العثمانيين منذ شهور (ارجاع خارجي) ص 76 ـ يعود يسأل عن إبنه يس (حاضراً) ـ «الآن ينزل زكريا السلم الطويل : تأمل العصافير ـ التألم (المعاناة) لأن الزيني لم يجبه عن الرسالة التي بعث بها إليه ـ في هذا اليوم : الثلاثاء : استدعاء إبراهيم بن السكر والليمون لينجز حكاية ويشيعها بين الناس يتندر فيها بالزيني بركات عن طريق «الحكاية» ـ يلعب مع إبنه يس ـ يطلب ابن كيفه ليطلق شائعات عن الزيني ـ ارسال الحمام الزاجل إلى الأمراء ليوقع بينهم . . .» .

نعاين بجلاء أن التكرار المتشابه يؤطر الحاضر الذي يقوم فيه بعدة أشياء في اليوم وستظهر آثارها لاحقاً . وضمن هذا التكرار المتشابه التكراري المؤطر حاضراً تحصل عدة مفارقات بالوظيفة نفسها التفسيرية والمتعلقة بالأحداث وشخصية زكريا .

ـ ارجاعات خارجية : قصة نائب كبير البصاصين العثمانيين (97) . . .

ـ ارجاعات داخلية : قصة اغتيال شعبان . (85) .

ـ استباقات خارجية : وثوق زكريا من تطور البصاصة في المستقبل .

ـ استباقات داخلية : الكيد للزيني ـ الأمراء .

أما مختلف النداءات فتكرارية أو تكرارية متشابهة في الغالب وتخبرنا زمنياً عن ممارسة الزيني الحكم ، وصوراً عن عدله الذي لا يقدم لنا غالباً من خلال الحكي عن الزيني بركات نفسه (الشنق ـ إلغاء ضريبة الملح ـ ابطال نعي الموتى . . .) غير أن النداء المتعلق بالفوانيس وتعيين زكريا بن راضي كنائب للزيني بركات فمنفرد كحكي زمنياً.

6 أ : الفوانيس/ زكريا نائباً : تختلف هذه الوحدة عن السابقة من جهتين : فهي أولاً مرتبطة بسابقتها زمنياً بدون حذف . وهي من جهة ثانية ذات إشارات زمنية ـ تاريخية أكثر من (5 أ) . فإذا كانت الوحدة السابقة تنتهي في يوم الثلاثاء 7 ذي القعدة ، فهذه تبتديء في ليلة الثلاثاء 7 ذي القعدة . وتبدو لنا الإشارات الزمنية كما يلي :

1) ليلة الثلاثاء 7 ذي القعدة 912 هـ ، ويسجل من خلالها مقطعان : يعلن الأول من

خلال النداء (الخطاب المعروض) عن إحداث الفوانيس ، واستمرار زكريا بن راضي نائباً للمحتسب الجديد (الزيني بركات) . وخلال الليلة نفسها توصل زكريا برسالة من الزيني (1أ) .

أما المقطع الثاني فيبدو لنا من خلال تقرير عمرو بن العدوى عن الليل ذاتها . 2 أ .

2) الجمعة 10 ذي الحجة 912 هـ: من خلال النداء (الخطاب المعروض) ، يتم الاخبار عن طريق الاستباق ، عن الصراع بين الأميرين بشتاك وطغلق . وهذا الاستباق في علاقته بترتيب المقاطع الزمنية يتم هنا (يصبح متحققاً) ، بعد أن تم الاخبار عنه استباقياً في الوحدة السابقة (الرسائل التي بعث بها زكريا بواسطة الحمام الزاجل) . 3 ج .

3) آخر ذي القعدة 912 : يأتي بعد الاستباق ويتعلق بإحدى خطب الجمعة التي يعلن فيها عن رفض الفوانيس. (4 ب) .

4) أول محرم 913 هـ ، وفيه يعلن قاضي الحنفية عن رأيه المؤيد للفوانيس (5 د). هكذا نلاحظ من خلال ترتيب هذه المواقع الزمنية التي تركُز مختلف المقاطع المرتَبطة بها على الفوانيس، والحقب المتباعدة بينها. لنسجل أولاً مسار هذه المواقع الترتيبي وإن كان متباعداً والمفارقة التي تأتي استباقاً هكذا:

1 أ ـ 2 أ ـ [3 ج] ـ 4 ب 5د .

من خلال هذا الشكل يأخذ الحدث الأساسي الترتيب الطبيعي باستثناء الاستباق الذي يرصدردود فعلَ الناس وقتها تجاهها ـ الاعلان عن رفض الفوانيس ـ الاعلان عن تأيِيدها .

على مستوى سرعة الخطاب أو مدته ، نلاحظ أنه من الاخبار عن إحداث الفوانيس إلى الإخبار عن تأييدها نجد حقبة زمنية طويلة نسبياً : 52 يوماً تمتد من 7 ذي القعدة 912 إلى 1 محرم 913 هـ . وخلال كل هاته الحقبة لا نجدنا لا أمام حذف مباشر ولا تلخيص . إن المشاهد من خلال رصدها الأحداث الأساسية ، ولو في حقب متباعدة وما يتخللها من تكرارات ، لا تشعرنا بأي من الملابسات أو التبدلات التي نجدها في المدة من حذف ووقف وتلخيص .

وبادخالنا مقاطع سردية أخرى غير مسجلة كالتي رصدنا ، نجد هذه الحقبة تمتد وتتسع إلى ما بعد فاتح محرم ، بمدة لا يمكننا ضبطها . وذلك بانتهاء هذه الوحدة بالاعلان الرسمي (المرسوم الشريف) عن ابطال الفوانيس ، وعزل قاضي الحنفية من وظيفته ، وتأييد الأمراء وقاضي القضاة لقرار الإبطال السلطاني . وخلال المقاطع المسجلة زمنياً ، وبعدها نجد عدة مقاطع سردية (ثلاثة رئيسية) وتتعلق جميعاً بمنظور سعيد الجهيني . وكلها تشبه

إلى حد بعيد المقاطع وما فيها من مقطوعات ، التي سبق تحليلها : يؤطرها الحاضر:

1 ـ بعد الاعلان عن ليلة 7 ذي القعدة (الفوانيس) مباشرة (ص 96) .

2 ـ بعد الاعلان عن رفض الفوانيس (آخر ذي القعدة) (ص 101) .

3 ـ انتقاد سعيد الجهيني الزيني بركات لعدم اتخاذه موقفاً من برهان الدين محتكر الفول (ص 106) .

إن هذه المقاطع الثلاثة الرئيسية إذ تأتي من منظور سعيد الجهيني فهي تقدم لنا كمشاهد تعليقية على أحداث مسجلة زمنياً ، وهي أحداث مركزية . من خلال هذه المشاهد ، يتم التعرف على ردود أفعال الناس ، وبالأخص سعيد الجهيني على الحدث . لذلك تأتي مختلف التبدلات الزمنية التي تستوعبها هذه المقاطع ، من خلال المفارقات لتقوم بالدور التفسيري والايضاحي للأحداث ، تأكيداً للاستباقات السابقة (في وحدات سابقة) التي أصبحت متحققة في الحاضر وتأكيداً من خلال الارجاعات الداخلية والخارجية لما هو ممتد في الحاضر وتكرار لها مثل :

ـ ممارسات زكريا بن راضي القمعية (اعتقالات ـ اغتيالات ـ مضايقات) .

ـ تذكره حياته عندما كان صبياً في الريف، والآلام التي يتعرض لها الفلاحون .

ـ زياراته المتكررة لأبي السعود ليشكو إليه شجونه وعذاباته لما يُعَايِنُه يومياً من فضائح ، وما يعاني منه من البصاصين وبالأخص عمرو بن العدوى .

كما أن بعض هذه الارجاعات تأتي في حينها (الحاضر) لتكشف لنا عن بعض الأحداث التي يسبق ذكرها في أوانها ، والتي نحس عندما لا تذكر ـ زمنياً ـ بأننا أمام حذف لكن هذا الحذف مؤجل يستدعى لضرورة الكشف عن بعض ما وقع في الماضي (Paralipse) : مثل حديثه عن لقائه مع الزيني بركات مراراً بعد المرة الأولى التي صحبه فيها إلى كوم الجارح عند الشيخ أبي السعود . ومن خلال هذا الارجاع نتعرف على جوانب هامة عن حياة الزيني بركات : (كان تاجراً = ارجاع خارجي) ، حبّه للعدل واحداثه الفوانيس لتقليل هجومات المماليك وكيد الأمراء له لدى السلطان حتى أمر بإلغائها، وما شابه هذا من الإرجاعات ذات الوظيفة الكشفية أو لنقل التفسيرية.

إن كل هذه المفارقات بمختلف أنواعها ، والتي يؤطرها الحاضر ، تتضافر ومختلف التكرارات والتكرارات المتشابهة لتأكيد هذه المشاهد التي يؤطرها حاضر تسجيل الحدث زمنياً ، ويؤكدها تعدد الصيغ التي ليس خطاب الراوي إلا صيغة تتضافر وغيرها للأخبار عن الاحداث . وعندما نعلم أن مختلف خطابات الراوي تتم من خلال منظور سعيد الجهيني أو

زكريا بن راضي كشخصيتين رئيسيتين ، يتضح لنا بجلاء لماذا تأخذ بنية الزمن في الخطاب هذا الطابع الذي يمكننا تشخيصه من خلال هذا التركيب العام الذي نذيل به تحليلنا للوحدات (2 – 3 – 4 – 5 – 6) من خلال القسمين الأول والثاني ، من خلال هذه الملاحظات :

حللنا إلى الآن ست وحدات حسب ثلاثة مواقع زمنية :

1 هـ (كاستباق تكراري داخلي) ـ (2 – 3 – 4 – 5 – 6) أو 6 ب كترتيب. ويمكننا الآن القيام بتركيب شامل يركز على ما هو بنيوي ومهيمن لأنه هو الذي يسعفنا في مراكمة ما يؤهلنا للاستخلاص النهائي بعد تحليل الوحدات الأربع المتبقية ومواقعها الأربعة :

1 ـ لنبدأ بتحديد العلاقة التركيبية بين هذه الوحدات الست ومواقعها الثلاثة . تقوم هذه العلاقة على الترابط والتضمين . يتأكد الترابط في الانتقال من الموقع الأول إلى الثاني . فرغم كون 1 هـ استباقياً ، فإن إنجازه في الحاضر (الليلة) ، وانفتاح هذه الليلة على اليوم التالي ، يجعل الترابط بارزاً في الوحدة التالية (2 أ)، التي نفتحها على أول النهار ويكون الارجاع إلى ليلة الاعتقال مؤكداً لهذا الترابط (الاضطراب / الخوف . . .) . أما التضمين فيتجلى في كون الوحدة 6 أ تأتي متضمنة وامتداداً لحدث مركزي نجد أول حكيه في الوحدة السابقة 5 أ.

2 ـ على مستوى الترتيب (ordre) ، نجد تأطير الحدث في الحاضر . وتأتي مختلف المفارقات لاضاءة الأحداث وتفسيرها . ورغم هيمنة المفارقات الارجاعية فإننا نجد للاستباقات دوراً خاصاً في لعب دور الإعلان تجاوزاً للتكرار الذي يتجلى لنا من خلال التواتر.

3 ـ من حيث التواتر ، نجد الحكي المنفرد يتعلق بالأخص بالوحدات / الأسس باعتبارها أحداثاً : الاعتقال ـ التعيين ـ الخطبة ـ الفوانيس / زكريا نائباً . وغالباً ما يأتي على شكل مذكرة ـ نداء ـ تقرير . لذلك نجد التكرارات والتكرارات المتشابهة هي التي تهيمن ، إما من خلال بروز الحدث الواحد عدة مرات ومن منظورات متعددة (سعيد الجهيني ـ زكريا بن راضي . . .) أو من خلال الحكي عن أحداث متعددة مرة واحدة (تكرار متشابه) أو مرات متعددة لكن من منظور واحد .

4 ـ لهذا السبب ، نعاين على مستوى سرعة الحكي ، هيمنة المشاهد التي قد تمتد أو تضيق بحسب المدة الزمنية التي تتناولها . لذلك يأخذ إيقاع السرد حركة خاصة متوازنة لكنها بطيئة على مستوى كلية الخطاب . ويبدو لنا هذا من عدم بروز الحذف وقلة الوقفات الوصفية أو التلخيصات ، التي لاتتجلى لنا أمام المشهد وهيمنته .

5 ـ تهيمن المشاهد ، انطلاقاً من كون الاشارات الزمنية المسجلة تأتي لترهين الحدث

في الحاضر ، من خلال النداء ـ التقرير ـ المذكرة ـ المرسوم السلطاني ، كخطابات تتميز عن خطاب الراوي . إن هيمنة المشاهد تكمن في تعدد الصيغ وتعدد الرؤيات والمنظورات السردية ، لذلك لا تبدو لنا مختلف مكونات سرعة الحكي (الحذف ـ الوقف ـ التلخيص) إلا نادرة وغير ذات أهمية بمقارنتها مع المشهد . كما أن توزع هذه الاشارات في ارتباط مع الوحدات ـ الحوافز تبين لنا سعة هذا المشهد أو ذاك ، وحسب أهميته في إضاءة الحدث أو تطويره.

6 ـ تقارب الحكائي والتقريري من حيث توزع أزمنة الأفعال بسبب تعدد الصيغ الفعلية ، وكما رأينا في تحليل الوحدة الأولى ، فإننا أمام خطاب تقريري (المذكرة) ، لكنه يتضمن الحكائي الذي يصبح مهيمناً فيه ، وإن كان مؤطره . ولهذا السبب سميناه في تحليل صيغة الخطاب «الخطاب المسرود» . ويمكننا قول هذا بالنسبة إلى باقي الخطابات : فأزمنة العالم الحكائي (الماضي) تتوازى وأزمنة العالم التقريري (الحاضر) وإن كان الحاضر هو الذي يؤطر أزمنة العالم الحكائي : فالتقريري يتضمن الحكائي ، والحكائي يتضمن التقريري ، وفق نمط من العلاقات التركيبية في بعدها الترابطي والتضميني يسهم في اعطاء بعض الخصوصية لزمن الخطاب الروائي كما يمكننا أن نلاحظ من خلال مواصلة التحليل .

إن الوحدات السردية التي سنحلل الآن ، تأخذ طابعاً ترتيبياً (التسلسل) (enchainement) في علاقتها بالمواقع الزمنية . وسنعمل الآن على معاينة كل وحدة على حدة ، ليتأتى لنا بعدها استخلاص الطابع الذي يتميز به زمن الخطاب في الزيني بركات .

الوحدة الثالثة : (7ج) : الاعدام :

نقسم هذه الوحدة إلى خمسة مقاطع سردية. ونجد المقطع الخامس يسجل زمنياً بـ «رجب 914 هـ »، في الفترة التي زار فيها الرحالة الإيطالي القاهرة لأول مرة. كما نجد في المقطع الثاني مؤشراً زمنياً: «منذ عام تم الترسيم على علي بن أبي الجود...» ص 113. وعندما نعرف أن هذا المؤشر تتضمنه الوثيقة التي يقرؤها الفقهاء يوم الجمعة في الجوامع، والتي أَعْلَنَ عنها النداء (المقطع الأول) ، وتنتهي الوثيقة بإخبار الناس بضرورة الخروج عصر اليوم ذاته لمعاينة «إعدام علي بن أبي الجود» . يتضح لنا كون المقطع الخامس مرتبطاً بالثاني زمنياً إذ يقعان معاً في يوم واحد. وعندما نربط هذا المؤشر بتلك الإشارة يتضح لنا في علاقة ذلك بالوحدة الثانية (اعتقال علي بن أبي الجود) ، والوحدة السادسة أنَّ هناك اضطراباً زمنياً:

من شوال 912 هـ رجب 914 هـ = من تاريخ الاعتقال إلى الاعدام نجدنا بازاء عام

وعشرة أشهر ، وليس «منذ عام» كما جاء في المقطع الثاني ، وتبعاً لذلك فإن المسافة التي نجدها بين الوحدة السادسة والتي تم «حذفها» هي عام وسبعة أشهر تقريباً . لكن هذه المدة الفاصلة سيغطي جزء أساسي منها ـ دلالياً ـ من خلال المقطع الثالث الذي يأتي ضمن هذه الوحدة كارجاع ، كما يمكننا أن نلاحظ :

1) المقطع الأول، يأتي عن طريق «الخطاب المعروض» (النداء) ليخبر أن فضيحة علي بانت هذه الليلة، واستباقاً: «سيقرأ الفقهاء وثيقة في الجوامع» ص 110، 1 أ.

2) يأتي المقطع الثاني على شكل «الخطاب المعروض» أيضاً من خلال الوثيقة التي أعلن عنها استباقاً ، وفيها يتم الأخبار ارجاعاً عن المدة التي أمسك فيها علي بن أبي الجود ، وما وجد عنده من ممتلكات وذخائر وأملاك ـ . . . ومن خلال الأخبار عن الاعدام ينبيء بأن ذلك سيكون في تمام الساعة الرابعة وقت الضحى (2 ب) .

3) من خلال تقرير مقدم بصاصي القاهرة ، يتم الاخبار عن بدايات الاعتقال ، ويستمر هذا الاخبار إلى مدة منتهية في الماضي البعيد . في هذا الارجاع الداخلي تبرز أشكال العذاب التي مورست على علي بن أبي الجود . ويتضمن هذا المقطع التبدلات الزمنية التالية :

أ ـ الوقف : وفيه تقف وتيرة السرد وسرعته : ليبدأ الوصف (وصف المكان المعتقل فيه علي ـ السجان . . .) دون أن تتقدم أحداث القصة .

ب ـ على مستوى التواتر ، نجد التكراري المتشابه ، من خلال حكي أحداث عديدة مرة واحدة : «بقي علي بن أبي الجود 93 يوماً لم ير خلالها إلا وجه عثمان . . .» ص 116 .

جـ ـ الحذف : حذف فترات زمنية طويلة ، لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الاحساس بالحذف ، وإن بدا لنا مباشراً من خلال الحكي ترتيبياً بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف :

اليوم الأول
اليوم الثاني
عصر اليوم التالي
. . .
اليوم الرابع
اليوم الخامس
. . .
اليوم السابع . . .

ويقف هذا المقطع نهائياً عند حدود معينة ، ليمارس التعليق الذي يظهر لنا من خلاله أن عملية الرصد ما تزال جارية (3 د) .

4) في المقطع الرابع الذي يصلنا عبر النداء ، نخبر عن طريقة الاعدام (4 ب) .

5) ومن خلال المذكرة ، يسجل الرحالة الايطالي طريقة الاعدام ، ويبدي تعجبه من غرابتها (5 ج) .

نلاحظ أن هذه الوحدة تعرف هذا الشكل :

1 أ ـ 2 ب ـ [3 د] ـ 4 ب ـ 5 ج .

فباستثناء الارجاع الوحيد (3 د) الذي يمتد زمنياً إلى الحكي الأول ، والذي نجد مداه (Amplitude) داخلياً ، وينتهي بعيداً في الماضي ، لا نعاين إلا الترتيب ويكون دور هذا الارجاع الداخلي تغطية حقبة أساسية من مرحلة الإعتقال . وبحاضر الخطاب 5 ج ، تنتهي كل الامتدادات الزمنية التي ظلت تحملها إلى غاية الاعدام . ونسجل هنا خصوصية «وحدة الاعتقال» ووحدة الاعدام في ارتباطهما ، إلى كون «الاعتقال» بعد أن تم أصبحنا نتعامل معه بشكل أساسي كإشارة زمنية من خلال :

ـ الاستباق : مع سعيد الجهيني (وبالأخص الاعدام) .

ـ الارجاع : من خلال زكريا بن راضي ، وسعيد الجهيني ، اللذين يرجعان إليه (الاعتقال كتاريخ) : منذ شهر ، منذ عشرين يوماً ، ومنذ عام؟ (من خلال الوثيقة) .

إن وحدة الاعتقال ـ الاعدام تضمنت وحدات عديدة كشف عنها من خلال التكراري المتشابه والتكراري زمنياً سواء تعلق الأمر بأحداث تطال واقع الأحداث، أو من منظور بعض الشخصيات المحورية (سعيد الجهيني) أو (زكريا بن راضي) . بانتهاء وحدة الاعدام تأتي وحدة «اللقاء» بين الزيني بركات وزكريا بن راضي : أعدم المحتسب السابق ، عين محتسب جديد (الزيني) ، واستمر زكريا (نائباً له) ، ليحدث اللقاء . لذلك سنعاين خصوصية هذه الوحدة في اتساعها زمنياً وسردياً .

الوحدة الرابعة : (8 د) = اللقاء :

كل الوحدات التي حللنا إلى الآن ، بما فيها الوحدة الأولى كانت تلعب دوراً خاصاً في ترتيب الاحداث ومراكمتها زمنياً بشكل تسلسلي ، وإن كنا نلاحظ ، من خلال البنية الزمنية التي رصدنا العديد من التبدلات والتنويعات . ذلك لأنها جميعاً كانت تقوم بدور التمهيد لما سنعاينه في هذه الوحدة وما سيليها . إن وحدة «اللقاء» زمنياً ، تقع ضمن الترتيب ذاته ، غير أنها تعطي حركة زمنية جديدة للأحداث وأبعادها . فمن التعيين إلى اعدام

المحتسب السابق ، نجدنا أمام تقديم معطيات حكائية بطيئة من حيث ايقاعها الزمني . وعندما نقارن عدد المؤشرات الزمنية المقدمة لهذه الحقبة وما يرتبط بها من حيث عدد الصفحات لضبط سرعة الحكي نجدنا أمام عدد كبير من الصفحات بوضع حجم ما قدم خلالها زمنياً بمقارنة ذلك مع بقية الخطاب على مستوى الصفحات : سنتان = حوالي مائة وعشرين صفحة . وخلال كل هاته الحقبة تبدأ تظهر لنا الشخصية المحورية «الزيني بركات» عكس ما ستبدو لنا فيما سيلي . وبالأخص مع وحدة «اللقاء» التي تبدأ تأخذ فيها وجهاً غير الوجه الذي رأينا إلى الآن .

تحد هذه الوحدة زمنياً سنة 914 من خلال إعدام علي بن أبي الجود (رجب 914) .

وتتضمن إشارة زمنية تتعلق بالمقتطف الثالث من المذكرات عندما يزور الرحالة الايطالي القاهرة في (ذو القعدة 920) . ولا نعرف حدودها في نهايتها : أي أننا منذ آخر إشارة زمنية (رجب 914) إلى الإشارة الزمنية المسجلة ضمن هذه الوحدة ، نجدنا أمام مضي ست سنوات . على مستوى تطور الأحداث ، نسجل الأحداث الأساسية التالية :

1 ـ تعيين الزيني بركات .

2 ـ تعيين زكريا بن راضي نائباً له .

3 ـ إعدام المحتسب السابق .

ونسجل كذلك الأحداث الأساسية الفرعية التالية :

1 ـ انحياز سعيد الجهيني وعامة الناس إلى الزيني بركات .

2 ـ كراهية زكريا بن راضي للزيني بركات ومحاولته الكيد له .

وتأتي وحدة اللقاء لتعطي مساراً وبعداً جديدين للأحداث يمكننا الكشف عنهما من خلال رصد المستوى الزمني في الخطاب .

تمتد هذه الوحدة على مدى 63 صفحة ، ولا نجدها تتضمن إلا إشارة زمنية واحدة ، (ذو القعدة 920) . أما غير هذا فلا يمكننا العثور على مؤشرات زمنية إلا من خلال وضمن الحكي ، والذي يبدو التقرير فيه مهيمناً .

ولطول الوحدة . يمكننا تقسيمها إلى 17 مقطعاً ، تتعدد مواقعها الزمنية وتتداخل ، وفي غياب إشارات زمنية واضحة ، يصعب علينا موقعتها . لذلك يمكننا تقسيم هذه المقاطع إلى :

1 ـ النداء : ست نداءات ، تأتي جميعاً مرهنة . ومن خلال صيغة الحاضر تخبر عن

التكراري (فرض ضريبة ـ إمساك من يراسل العثمانيين ـ تسلم أحد الأمراء وسلبهم أموالهم) أو التكراري المتشابه (قيام الزيني بركات برحلات خارج القاهرة لجمع الأموال . . .) أو تخبر عن طريق الاستباق (زكريا سيؤم بالناس الصلاة) قرب عودة الزيني بركات ـ الزيني سيلقي خطبة في الجامع ـ بداية الحرب . . .) .

2 ـ الرسالة : التي تركها الزيني بركات لزكريا ، وتتضمن مشروع تصور لما سيكون عليه عمل البصاصة من خلال الاستباق (ص 131) .

3 ـ التقارير : المرفوعة عن سعيد الجهيني ، أو الشيخ ريحان (ص 147 . 154) .

4 ـ المذكرة : مشاهدات الرحالة الايطالي في القاهرة سنة (920 هـ) .

5 ـ الخطاب المسرود : من خلال سعيد الجهيني أو زكريا بن راضي أو كوم الجارح .

من خلال هذه المقاطع السردية (والعرضية) (Représentatif) تأخذ المواقع الزمنية تبدلات عديدة ، وما تتضمنه من ارجاعات أو استباقات أو ارجاعات استباقية أو استباقات ارجاعية . ويمكننا ملاحظة ذلك بالأخص في علاقة هذه المقاطع بعضها ببعض ، ترابطاً وتضميناً .

ولإعطاء صورة نموذجية عن هذه الوحدة ومواقعها الزمنية سنأخذ المقاطع السردية : 2 - 4 - 8 - 10 - 11 - 13 - 15 أمثلة لذلك. وهذه المقاطع تشترك في كونها ذات مقطوعات سردية متعددة من جهة ، ومن جهة ثانية تتداخل فيها المواقع الزمنية وأخيراً لها ارتباطات جوهرية بما مضى وسيأتي.

يأتي المقطع الثاني بعد نداء ، وتليه الرسالة الاستباقية حول عمل البصاصة . ويأتي المقطع الثامن بدوره بعد نداء ويليه نداء آخر يتبعه المقطع العاشر والحادي عشر . ونقول الشيء نفسه بصدد المقطع الثالث عشر :

ـ المقطع 2 : في المقطع الثاني الذي نجده يرتبط بمنظور زكريا بن راضي نجد الحاضر هو الذي يؤطره مثل الوحدات الأولى . فبه يبتديء وبه ينتهي . ومن خلال التكراري يبدو لنا أن هذه الليلة تم فيها لقاؤه بالزيني . فيكون الارجاع التكراري : جلوسه إلى زوجته الأخيرة «وسيلة» ومنه إلى الارجاع الخارجي «حدث منذ 200 عام» يعود إلى الحاضر عندما يخبر بمجيء الزيني بركات . ومن خلال الارجاع التكراري نخبر عن الأسئلة «الغريبة» التي يطلب الزيني عادة الاجابة عليها. في اللقاء يسأله عن «أحوال عليٍ بن أبي الجود» . ويخبره أنه يعرف أن زكريا يعرف ، كما أن الزيني يعرف قبر شعبان. يَمْرَضُ زكريا بسبب ذلك . ومن خلال الارجاع التكراري يجيء الزيني من جديد ليترك عنده مشروع تطوير البصاصة

(استباق) ، ويطلب منه التعاون والتنسيق . من خلال هذه الارجاعات الداخلية ، يأتي الارجاع الخارجي عن عمل زكريا بن راضي قديماً (بصاص صغير) ص 128 . وبعد كل هذا التضمين تكون العودة إلى الحاضر : بحث زكريا عن البصاص الداخلي الذي دسه عليه الزيني : ليكون الارجاع هنا استباقياً (ص 129) ، وسيتحقق هذا الاستباق في ص (165) باغتيال زكريا «وسيلة» .

نلاحظ هنا أن كل المفارقات التي يتضمنها الحاضر ذات وظيفة إضائية وتفسيرية لكنها تأتي جميعاً متداخلة ومترابطة كمشاهد تلخيصية إذا صح هذا الاستعمال ، تكشف لنا عن الأحداث ، كما تكشف لنا سيكولوجية زكريا بن راضي الشخصية .

يتم إثبات الرسالة التي تركها الزيني لزكريا والتي تتضمن تصوره الجديد للبصاصة والتي تأتي صيغتها بما ينبغي أن يكون (الاستباق) .

ـ المقطع 4 : يتحقق جزء أساسي من هذا الاستباق من خلال تقرير عمرو بن العدوى عن سعيد الجهيني . يهيمن في التقرير التكرار المتشابه :

«سعيد **تَعَوَّد** الجلوس في مقهى قريب . . . ص 135 .

«منذ ثلاثة أسابيع **يمر يومياً** على حمزة. . . 135 .

وهذا التكراري المتشابه نجده أيضاً في المقطع 6 الذي يجيء بعد النداء : «أعلم بتردد سعيد على بيته» (بيت سماح) . ومن خلال هيمنة هذا التكرار المتشابه ، نعاين تواتر أفعال سعيد وأفعال جهاز البصاصين ، وأقوال الناس الذين يتضررون من هذه الأيام (ص 138 139) . وإلى جانب هذا التكرار المتشابه نجد التكراري : تعنيفات مقدم البصاصين لتهاون عمرو بن العدوى ، إلى جانب الارجاع المتعلق بوالدة عمرو وماضيه .

المقطع 8: في المقطع الثامن نجد من جديد التقرير الذي يبعث به زكريا إلى الزيني ، بواسطة الحمام الزاجل . ويتعلق التقرير برصد حياة وأفعال الشيخ ريحان أبي سماح الذي «يتردد» سعيد على بيته . في هذا التقرير نجد الارجاع الخارجي الذي يذهب إلى ماضي ريحان البعيد ، الأستاذ الذي درسه المنطق ، زواجه ، ولادة سماح ، وصول سعيد الجهيني إلى بيته أول مرة من الصعيد ـ العلاقة التي تربط سعيداً بسماح .

من خلال هذا المقطع ، نعاين الاستباق الذي تضمنته الرسالة (المقطع 3) وكيف أنه يصبح هنا ارجاعاً استباقياً ، من خلال تحقق مضمونها ، ويأتي اثبات الرسالة الاستباقية والتقرير الارجاعي بكامله (147 - 154) ، ليكشف لنا هذه العلاقة .

المقطع 10 : في المقطع العاشر الذي يؤطر حاضر انجاز الخطاب فيه الحدث ، عن

طريق الارجاع «التلخيصي» إذا صح هذا، تقدم لنا حياة الشيخ في كوم الجارح (ص 156)، ليكون الانتقال إلى الحاضر الذي تبرز لنا من خلاله عذاباته .

كثرة المتابعات والملاحقات التي يمارسها ضده البصاصون ، وهذا تكراري كما سبق أن رأينا ذلك .

- زكريا بن راضي **الآن** أمام المصلين بجامع شيخون ، تقبل يده تبركاً 158 .

- من القلعة تسرح البطائق إلى ابن عثمان : وهذا تكراري أيضاً من خلال النداءات المتكررة التي تؤكد اعتقال الخونة .

- زواج سماح من أحد أبناء الأمراء (158) وحضور الزيني حفلة العرس . لم يلق هذا الحدث سابقاً ، لكن يأتي الآن بعد وقوعه كارجاع تكميلي .

- استمرار احتكار برهان الدين الفول . وهذا تكراري أيضاً . . .

من خلال هذه المقاطع الأربعة (2 - 4 - 8 - 10) نلاحظ كيف أنها جميعاً تحقق الترتيب، باستثناء العاشر الذي يهيمن فيه التكراري (أفعال سبق تسجيلها) في الوحدات السابقة ، وحدث واحد جديد ، يخبر عنه بواسطة الإرجاع : زواج سماح الذي يأتي في الترتيب بعد أغلب الأحداث الارجاعية على اعتبار أنه لم يخبر عنه في حينه .

المقطع 11 : ومن خلال زكريا بن راضي أيضاً ، يكون تحقيق الاستباق ببعث الرسائل إلى بصاصي العالم للاجتماع قصد تبادل الخبرة والاستفادة ، ليكون الارجاع التكميلي أيضاً عن رحلة الزيني بركات إلى القرى المصرية الذي أخبرنا عنه من خلال النداء عبر الاستباق (ص 142) . فيأتي الارجاع لاضاءة وتفسير أسباب الرحلة وما صاحبها من مناوشات أثارها الأمراء ضد الزيني بركات .

بعد هذا الارجاع التكميلي ، يأتي الارجاع الخارجي (عهد الناصر بن قلاوون) ، ومنه إلى الحاضر (عزم الأمراء على قتل الزيني . وبارتباط مع هذا الحاضر ، يتحقق الارجاع التكراري بما أسميناه سابقاً بالارجاع الاستباقي (ص 129) ، بقتل وسيلة التي دَسَّهَا عليه الزيني منذ أسبوع قبل التعيين (ص 165) . ومن هذا الحاضر ، ينتقل إلى المقابلة بينه وبين الزيني بعد عودته من الرحلة ، وسؤاله عن سعيد الجهيني ليكون الارجاع من جديد إلى الزواج ، وإلى التكراري (حزن سعيد بعد زواج سماح - خلوته في مقهى حمزة ، ادمانه الدخان والقهوة ، تردده على بيت سنية : «يروح هناك كل يوم ثلاثاء» (ص 166) كتكراري متشابه .

ومن خلال الارجاع أيضاً يخبره عن الصلاة، وكيف أصبحت يده قبلة للشفاه، وهو الذي

رأيناه أيضاً من خلال النداء ، ويخبره كذلك عن عزم الأمراء على قتله . لينتهي المقطع بالحاضر حيث يستدعي زكريا أبا الخير بن المرافع (وهو بصّاص قديم) ليكيد للزيني، وهنا نجدنا أمام مفارقة مختلطة (Mixte) ، ذات طبيعة ارجاعية واستباقية .

المقطع 13 : يخبر النداء استباقاً عن خطبة الزيني ، فيأتي هذا المقطع (المذكرة) مسجلاً باشارة زمنية ـ تاريخية (ذو القعدة 920 هـ) . ينطلق من الحاضر . ومن خلال «الوقف» يتم وصف المدينة . واجتماع الناس لحضور الخطبة . من خلال الخطبة نجد الارجاع (أسباب الرحلة) وخروج أبي الخير بن المرافع إلى السلطان مدعياً أنَّ بامكانه استخراج ستين ألف دينار من الزيني ، واعتقال السلطان إياه . وانتهاء الخطبة باجماع الناس على تأييد الزيني وزكريا ضد الأعداء (أبو الخير بن المرافع) .

المقطع 15 : وكما رأينا التكراري سابقاً بصدد سعيد الجهيني سواء من خلال التقرير (عمرو بن العدوى) أو من منظور سعيد ، سنجد المقطع الرابع عشر بدوره يطفح به كشكل زمني :

«قلوب الخلق تنهج بالمر والبلوى ، لكن صبراً . مهلاً» ص 179 .

«الحقيقة الوحيدة في الدنيا المقشرة(*) وما عداها باطل» . 180 .

كل وحدة «اللقاء» يختزلها سعيد الجهيني من خلال هذا التكرار المتشابه :

«زمن إمامه الزيني وشيخه زكريا ، ما الذي بقي ليحرص عليه . زمن إمامه الزيني ، وشيخه زكريا ، سدنته البصاصون كاتم سره عمرو بن العدوى ص» 184 .

ومن خلال هذا التكراري المتشابه ، وضمنه يأتي الاستباق (الذي لا يتحقق) : الحلم بالأيام السعيدة ، والارجاع ، دور الزيني وزكريا في حرمانه من حبيبته سماح ، وما نطق به أحدهم في خطبة الزيني متهماً إياه بالكذب . إلى جانب التكرار (متابعة البصاصين إياه ـ الاخبار التي تدور حول الخونة الذين يراسلون ابن عثمان) . وبعد هذا المقطع الخامس عشر ، هنا والآن تم اعتقال سعيد الجهيني : تحقق كل الاستباقات التكرارية التي كان يخمنها حول اعتقاله .

إن هذه السنوات الست تقدم بخصوصية متميزة على مستوى الزمن : فرغم كثرتها ، تقدم لنا من خلال إشارة زمنية واحدة (920 هـ) عكسما رأينا مع الوحدات السابقة التي تضمها المواقع الزمنية (أ ـ ب) مثلاً . وعلى مستوى الصفحات لا نجدها تتضمن إلا 63 صفحة : صفحات قليلة بالمقارنة مثلاً مع الموقع (أ) . وتتجلى لنا خصوصيتها فيما يلي :

(*) المقشرة : مكان الإعدام.

1 ـ تتسع هذه الوحدة زمنياً ، لتشمل ست سنوات من زمن القصة . يرهن الإخبار عنها من خلال صيغة الخطاب المعروض الذي يؤطرها (النداء) في الحاضر ، أو من خلال الاستباق . وتأتي مختلف المقاطع السردية الأخرى التي تتضمنها هذه الوحدة محكومة بهذا التأطير :

ـ الخطاب المسرود (من منظور زكريا ـ سعيد الجهيني) .

ـ الخطاب التقريري (تقارير البصاصين ـ المذكرة ـ الرسالة . . .) .

2 ـ تبعاً لهذا التاطير ، ولتعدد صيغ الخطاب ، نجد العلاقة الترابطية من خلال الترتيب هي السائدة ، وتأتي العلاقة التضمينية في مستوى ثَـانٍ . ومن خلال تعدد الصيغ ونوع العلاقة التركيبية المهيمنة ، نجدنا أمام مشاهد ، لكن ليس بالصورة التي سجلناها سابقاً . وذلك لسبب بسيط ، يكمن في كون ايقاع السرد بدأ في هذه الوحدة (وفي الوحدة التالية أيضاً) يعرف نوعاً من السرعة ، لذلك يمكننا أن نتحدث عن «مشاهد تلخيصية» .

3 ـ ما يحدد هذه المشاهد التلخيصية، هو طبيعة هذه الخطابات (المقاطع) في علاقتها بالأحداث التي ترسلها أو ترصدها. فهي كمياً كثيرة ، من جهة ، ومن جهة ثانية تقع في مواقع عديدة ومتباعدة زمنياً ، أو متداخلة من خلال الاستطرادات التي تتم من خلال التذكر (الارجاع) أو الحلم أو الانتظار (الاستباق) في علاقة ذلك بالحدث المنطلق منه . إننا نجدنا أمام شبكة متوالدة من الأحداث تذهب من الماضي البعيد كارجاع خارجي إلى الاستباق الخارجي . وكل ذلك يأتي لتفسير الأحداث وآثارها على الشخصيات التي بدأت تتحول نفسياً وواقعياً.

4 ـ تظهر لنا هذا التبدلات الزمنية المتعددة من خلال كثرة الارجاعات البعيدة والمتعددة التي تثار فيما يتعلق بزكريا بن راضي (بصاصو الدول القديمة) ، والارجاعات القريبة ، من خلال علاقته بالزيني بركات والتي تثير بدورها ارجاعات خارجية (حياة زكريا) . ولهذه التبدلات دلالتها فيما يرتبط بزكريا بن راضي : فهو شخصية متقلبة ، ومزدوجة : يقدر الزيني ويكرهه . . . لذلك فكثرة تواتر هذه التكرارات المفارقية توضح لنا هذه الشخصية المحورية ، ونلاحظ الشيء نفسه بصدد سعيد الجهيني ، كشخصية محورية . فيما مضى من الوحدات كنا من خلال منظوره أمام هيمنة الاستباقات (الزواج من سماح ـ الثقة في الزيني ـ الاعتقال . . .) لكننا هنا في هذه الوحدة أمام طغيان التكراري والتكراري المتشابه زمنياً (الخيانة ـ تواطؤ الزيني وزكريا ـ هيمنة الظلم) إلى جانب الارجاع القريب (سماح التي تزوجت) . وهذا التكراري أيضاً هو الذي سيبدو لنا من خلال الرحالة (حب الناس الزيني ـ كراهية البعض له . . .) .

5 ـ يبدو لنا كون المشاهد تلخيصية أيضاً من خلال كثرة الاستباقات التي طرحت في هذه الوحدة ، وتم تحققها ضمن الوحدة ذاتها ، عكس ما رأينا مع الاستباقات السابقة التي بدأ بعضها يتحقق هنا أيضاً : وكأنَّ هذه الوحدة زمنياً تقدم لنا انجاز مختلف الاستباقات ، وبدأت تؤشر لتحقق أُخْرَيَات . ولعل لتاطير النداءات لهذه الوحدة دخلاً فيها وكذلك خصوصيتها الحكائية .

6 ـ إلى جانب هذا نجد العديد من الأحداث تقدم لنا عن طريق الارجاع كاشارة ، ولكن تطويرها يأتي بعد إرجاع ثان إلى الحدث نفسه (زواج سماح ـ رحلة الزيني . . . .) وهو ما أسمينا «الارجاع الاستباقي» ، الذي يتضافر ومختلف التبدلات الزمنية لاعطاء هذه الخصوصية التي تتميز بها هذه الوحدة من خلال :

1 ـ تراكم المفارقات بمختلف أنواعها البسيطة والمركبة لاضاءة أحداث وتفسير أخرى وتحقيق ما سبق أن رأيناه كاستباقات .

2 ـ تراكم التكرار والتكرار المتشابه الذي يشي بكون كل هذه الحقبة يتكرر ما يجري فيها على مستوى الأحداث :

ـ رضى العامة عن الزيني بركات وما يأتيه من أعمال ، وبروز نجم زكريا بن راضي .

ـ استمرار عمل البصاصين بشكل مكثف ودائم (على الناس ـ سعيد الجهيني) .

ـ ظهور علامات الخيانة الوطنية من خلال كثرة مراسلي العثمانيين في القاهرة .

إن هذا التراكم هو الذي يجعلنا نسمي الطابع المهيمن هنا على مستوى مدة الحكي بـ «المشهد التلخيصي» ، عكس المشهد الذي رأينا ، والذي نجد فيه فرصة تفصيل الحدث القصير في مدة أطول على مستوى الخطاب . وهذا الطابع هو الذي سنجده بنفس الصورة تقريباً في الوحدة التاسعة وصولاً إلى النهاية : اغلاق الدائرة ، عندما تتحقق كل الاستباقات الأخرى .

الوحدة الخامسة : 9 هـ ، الحرب / الهزيمة :

تنتهي الوحدة الثامنة، باعتقال سعيد الجهيني، وبالإشارة الزمنية التي تقدمها لنا هذه الوحدة ذات شهر من سنة 920 هـ، لذلك سنجد الإشارة الزمنية ـ التاريخية التي تتكرر هنا، هي 922 هـ، وهي السنة نفسها التي افتتح بها الخطاب.

لقد جاءت هذه الوحدة سابقاً كإعلان ـ إفتتاحية. ومن كل الوحدات التي رأينا، اتضح لنا كون الحاضر الذي سجل في (1 هـ) ليس غير تكراري، لأن كل اللحظات التي كان يرهن فيها خطاب القصة كان يبدو لنا الحاضر تكرارياً، وما تاطيره مختلف التبدلات الزمنية واشكال

مفارقاتها إلّا خير دليل على ذلك: استيعاب التكراري ما هو غير تكراري ظاهرياً فقط.

يُمْكِنُنا تقسيم هذه الوحدة إلى ثمانية مقاطع، يلعب فيها الترتيب دوراً أساسياً وإن كانت تتخلل المقطوعات السردية التي يستوعبها تبدلات زمنية عديدة، لكن مختلف هذه التبدلات، لا تقدم لنا في أغلب الحالات غير إضاءات ثانوية بالمقارنة مع سابقاتها. لقد «استندت» هذه التبدلات دورها التفسيري، واصبح دورها الدلالي يحتل المكانة الأساس.

هذه المقاطع الثمانية هي:

1 ـ مِنْ خلال الرحالة الإيطالي، يتم ابراز واقع القاهرة المضطرب عندما زارها، وفاتته مشاهدة موكب السلطان وهو يخرج للحرب. 1 أ.

2ـ الرسالة التي أعدت لبصاصي العالم المجتمعين في القاهرة في جماديٰ الأولى 922 هـ وما لحق بها من ذيول. 2 ب.

3 ـ في كوم الجارح (ص 207)، ومن خلال التكرار، يجتمع في وقت معين أتباع الشيخ أبي السعود وفي هذا الإجتماع يتناهى إلى سماع الشيخ ما أتاه الزيني من شنيع الأفعال (رفع الأسعار ـ تعذيب الناس ـ ارتقاء المناصب). ومن خلال التكرار المتشابه، يخبره الدمراوي، عن طريق الإرجاع ما قام به الزيني في منفلوط (نموذجاً) من ترهيب وقمع للحصول على الأموال، وهو يتحدث إليهم بإسم الشيخ أبي السعود. ومن خلال هذا الإرجاع ذي الطابع التكراري المتشابه نعرف كيف استخرج الزيني بركات الأموال التي وعد بها السلطان من القرى المصرية، فيأمر أبو السعود باحضار الزيني بركات: 3 ج.

4ـ من خلال التقرير، وفي الليلة نفسها التي حضر الزيني عند الشيخ أي السعود، يتم الاخبار عن الضرب الذي مورس على الزيني من لدن اتباع الشيخ، الذي عَنَّفَه وَوَبَّخَهُ، بجارح الأقوال، على كذبه وادِّعَاءاته. ومن خلال الاستباق، يؤكد التقرير عزم الشيخ على إعدام الزيني بعد شهرين: 4 د.

5 ـ تقرير آخر، يصل وفي نفس اليوم إلى زكريا، لكنه من خلال الإرجاع إلى «يوم الأحد 25 رجب 922» يتحدث عن الحرب، وهزيمة (موت) السلطان، وخيانة الأمير خاير بك (5 هـ).

6 ـ اكتشاف أمر عمرو بن العدوي في الأزهر وطرده، فيستقدمه مقدم البصاصين ويتركه عنده حتى يبث في أمره، 6 و.

7 ـ سعيد الجهيني في المقهى، ومن خلال حديث صاحبها إليه يتم الإرجاع إلى المدة التي قضاها الجهيني في المعتقل (سنتان وأكثر: منذ 920 هـ) ويتم الإرجاع، كذلك عبر التذكير، إلى سماح، وعدم تحقق تلك الاستباقات التي سبق أن رأيناها مع سعيد تجاه سماح. ومن خلاله أيضاً يتم إرجاع قصة «الشيخ العطار والجارية» على شكل استطراد

إرجاعي. وهذه القصة تَمَّ حَكْيُها كارجاع في الاستباق الأول: الإعلان مع الرحالة الإيطالي. وفي المقهى - حاضراً - يتم رَصْدُ واقع الاضطراب والغليان الذي تعرفه القاهرة - 7 ز[1].

8 - ومن خلال زكريا بن راضي: يتم ما يمكن تسميته بالتلخيص التكراري: فهو زمنيا يتذكر عن طريق الارجاع كل ما سبق أن عرفناه: الفوانيس - وسيلة - شعبان. إبراهيم بن الليمون - ابن كيفه، وهم جهاز البصاصين عند الزيني. بل هو يعرف أيضاً كل ما سيأتي: «عكارة تشاؤم تأوي إلى روح زكريا هو الوحيد في مصر العالم بحقيقة ما سيجيء. لا يستريح إلى وقفة «جان بردي الغزالي «لجوار طومانباي...».

لأن بردي الغزالي كَخَايْرْبِك، والسلطان طومانباي لا قدرة له على مواصلة الحرب: (8 ط). وتسجل من خلال النداءات التي يلقيها منادو العثمانيين عن الهزيمة.

ومن خلال سعيد الجهيني الذي يود مقدم البصاصين ضمه إليه. ويأمره بالذهاب إلى الشيخ أبي السعود ليكسب ثقته... وهناك يرى كوم الجارح خراباً، فيصبح: «آه اعطبوني، وهدموا حصوني» ص 238.

لقد أصبحت القاهرة رجلاً معصوب العينين، ولا ديك يصيح: تحقق الإستباق - الإعلان بالكامل.

بهذه الوحدة التي تنغلق الدائرة، بتحقق واكتمال الإستباق الذي نفتح به الخطاب نجدنا أمام هذا الشكل الذي يختزلها هكذا:

1 أ - 2ب - 3ج - 4د - 5هـ - 6 و - 7 ز - 8 ح.

حيث يبدو لنا من خلالها الترتيب التام الذي افتقدناه على طول الخطاب، وهنا يتجلى بوضوح. فالأحداث تأخذ عن طريق التسلسل سبيلها نحو «النهاية». فما قدم لنا في الوحدة السابقة كمشهد تلخيصي، يلخص ست سنوات، يبدو لنا هنا كتلخيص تكراري؛ ويكون الترتيب هو مؤطره، ليتم ضمن تقديم مفارقات زمنية إرجاعية في أغلبها مع زكريا بن راضي، وتكرارية مع سعيد الجهيني على اعتبار خصوصيتهما. وكل الاستباقات التي تحققت تشي بانغلاق الدائرة. ونفس الشيء نلاحظه في الأحداث الجديدة المقدمة لنا في الحاضر (اعتقال الزيني)، وقد سبق أنْ رأيناها من خلال الإستباق - الإفتتاحية (اختفاء الزيني) التي تبرز بدورها، كيف أنَّ بالحرب/ الهزيمة تكتمل مختلف الأحداث - زمنياً -

---

(1) في هذا المقطع نجد مقطوعة أساسية تسجل ما سبق إن رأيناه في الإستباق - الإعلان (1 هـ) من تساؤل عن سبب إختفاء الزيني، وتوضح لنا لماذا قال سعيد: «إنه يستنفر الخلق... (ص 14. ص 224)»، لأن مقدم البصاصين إستدعاه، ليجلس في المقهى ويجيب عن تساؤلات الناس هكذا. لكن يتضح لنا هنا، وكما سبقت الإشارة من خلال التقرير (4). إن الزيني معتقل عند أبي السعود.

وتمتلىء، بالسواد عكسما كانت عليه آنفاً بياضاً يدفعنا إلى المزيد من التوقع والتساؤل.

كما نلاحظ أنه من خلال هذه الوحدة تم الاصطفاف النهائي لشخصيات القصة وأحداثها:

- إنكشاف أمر الزيني، وتآمره مع زكريا وانكشاف أمر عمرو بن العدوي.
- وضوح الموقع الذي يحتله أبو السعود وسعيد الجهيني في معارضة كل ما هو قائم.

لذلك يبدو لنا كون التبدلات الزمنية داخل كل مقطع سردي يتعلق بعالم سعيد الجهيني وزكريا بن راضي يختلف عن الآخر زمنياً، بهيمنته التكراري مع سعيد والإرجاع والاستباق، مع زكريا بن راضي: ومأ إرجاعات زكريا الخارجية مراراً إلى بصاصين مشهورين في الماضي، والأعمال التي يقومون بها إلاّ خَير دليل على ذلك. كما انَّ مختلف الاستباقات المتعلقة بالبصاصة تكشف لنا البعد الدلالي - زمنياً للأحداث:

«ما نراه مستحيلاً اليوم. يدخل باب الممكن غداً. وغداً بالنسبة لنا دون حد. . .» ص 201.

من هنا يبدو لنا كون الزمن يصبح قضية وجودية أو فكرية يعيها ويؤمن بها زكريا بن راضي؛ وهي ذات دلالة عميقة على ما أسميناه «انفتاح الدائرة» كما سنعاين ذلك. ويمكن قول الشيء نفسه بصدد منظور سعيد الجهيني (استباقاته حول الزواج - الأيام السعيدة لاَ تتحقق). ونجد عنده منظوراً خاصاً للزمن دالاً على التكرار:

«زمن إمامه الزيني وشيخه زكريا، ما الذي بقي ليحرص عليه. . .» 184. تأتي هذه الوحدة زمنياً، في سياق الترتيب، وضمنها تتحقق مختلف الاستباقات وتستنفذ ذاتها كل الإرجاعات: انغلاق الدائرة: الهزيمة، إذ لم تبق لها أية وظيفة.

الوحدة السادسة: 10 و - الزيني محتسباً جديداً -

من خلال «المذكرة» أيضاً يَنْغَلِقُ الخطاب لكن هذا الانغلاق يأخذ منحى جديداً فالحالة الإيطالي يزور القاهرة من جديد، وقد أصبحت شيئاً آخر:

«لم أر مدينة مكسورة كالان. . .» ص 239.

تتضمن هذه الوحدة إشارة زمنية هي (923 هـ) أي بعد مرور وقت على الهزيمة، ودخول العثمانيين إلى القاهرة، من الحاضر الذي يؤطر الوحدة يتم إبراز واقع المدينة المنهزمة، ومن خلال النداءات العثمانية المتكررة، يتم البحث عن مكان أبي السعود، والسلطان طومانباي.

ومن خلال مقطوعة سردية ثانية، ينادى على الناس بالأمان، ويخبر عن ظهور الزيني

بركات. وبواسطة إرجاع وحيد يخبر عن جلوس الزيني بـركات مـراراً إلى الأمير خـايربـك (الخائن)، وعن غضب السلطان طومانباي على الزيني، يتضح لنا كون الأول تكميلياً، لأنه سابقاً لم نُخْبَر قط عن هذه العلاقة، وكون الثاني تكـرارياً، لإنـه عندمـا أخبر السلطان عن إعتقال أبي السعود الزيني، كان رأيه: ليفعل به ما يشاء وبعد هذا الإرجاع، تكون العودة إلى الحاضر ليبرز لنا من خلالها المنادي الذي يعلن تعيين الزيني بركات نائباً للحسبة من جديد، غير أن الناس كانوا غير آبهين:

(ابتعد النداء الخافت في هواء شاحب) ص 241.

يؤطر الحاضر هذه الوحدة. ومن خلال الترتيب، تـأتي المفارقـة الإرجاعيـة ببعديهـا التكميلي والتكراري لإضاءة مَاتَّم اسْتِنْفَاذُه، لكن الجديد زمنياً، والذي تنتهي به الوحدة هو المقطع السردي والموقع الزمني الأخيران: إعلان الزيني مُحْتسباً جديداً (انفتاح الـدائرة). على مستوى بنية الزمن، لا تختلف هذه الوحدة عن الوحدات السابقة في شيء إلا من حيث ترتيبها، وتسلسلها إلى النهاية. إنها مشهد يقدم لنا من خلاله واقع الحال (الهزيمـة)، كما يبدو على سحنات الوجوه، وعلى المدينة بأكملها، ومن منظور الرحالة.

IV ـ خصوصية زمن الخطاب الروائي في «الزيني بركات»

بناء على ما سبق لنا تسجيله في تحليلنا «زمن الخطاب الروائي» من خلال الزيني بركات، على مستوى التمفصلات الزمنية الكبرى أو الصغرى، يمكننا أن نستخلص أهم خصوصيات زمن الخطاب الروائي، وبشكل مكثف، من خلال هذه النقط:

1 ـ بربطنا بين ما رأيناه عن التمفصلات الزمنية الكبرى والصغرى انتهينا إلى أن توزيع الزمن ليس اعتباطاً، كما ان لمختلف التبدلات الزمنية دورها الأساسي في ضبط وتنظيم بنية الزمن في الخطاب الروائي، يتبدى لنا هذا بشكل جلي من خلال ما رأيناه بصدد إنفتاح الدائرة. يقوم هذا الانفتاح على أساس اشتغال متميز على زمن المادة الحكائية (القصة). ويمكننا إبرازاهم تجسيدات هذا الاشتغال مما يلي:

أ ـ الترابط: إن جملة من العلاقات التركيبية التي تنتظم في نطاقها المقاطع السردية والمواقع الزمنية، يدخل جزء منها في ما أسميناه بالترابط. ونقصد بذلك نوعاً من العلاقة التركيبية بين وحدة وأخرى، رغم ما يميز كل واحدة عن الأخرى. وهذه العلاقة علاقة ربط، بحيث لا نحس أي فاصل بينهما. ويلعب هذا الترابط زمنياً دوراً كبيراً في لحمة عناصر الخطاب. وخلال التحليل كنا نقف بين الفينة والأخرى على هذه العلاقة، وسنحاول الآن إعطاء مثال لذلك إنطلاقاً من علاقة الوحدة الأولى (1 هـ) والوحدة الثانية (2 أ) لتوضيحها.

تتم 1هـ في 922 كاستباق. لكننا في الإنتقال منها إلى الوحدة الثانية باعتبارها بداية الحكي الأصل، لا نحسّ بأي فاصل زمني (!) لأن العلاقة التركيبية بينهما تقوم على الترابط.

إن «1هـ» يجري حاضر إنجازها في ليلة مضطربة تشكل امتداداً ليوم مضطرب. لكن الوحدة «2 ب» تبتدىء «في أول النهار»، مما يشي كون بداية هذا اليوم هي امتداد لليلة السابقة رغم تباين العلاقة بينهما ترتيباً، إذ الأولى مُفَارَقة. إضافة إلى هذا الرابط، نجد عُنصراً آخراً غير زمني، يلعب دوراً كبيراً في هذا الترابط، وهو عنصر «تيمي»: الاضطراب. في الوحدة الأولى تنام المدينة على اضطراب تتجلى أسبابه في وضعية الحرب المعيشة،

واختفاء الزيني. وفي الثانية تستيقظ على اضطراب يكمن في اعتقال علي بن أبي الجود (المحتسب السابق)، ونجد لهذا العنصر التيمي دوراً كبيراً ـ دلالياً ـ في ترابطه والعنصر الزمني الذي يعمق جانبه الدلالي. وكثيرة هي أنواع هذه العلاقة على مستوى الوحدة أو المقطع أو المقطوعة في علاقاتهم جميعاً بالمواقع الزمنية.

ب ـ **التضمين**: يبرز لنا هذا العنصر كشكل للعلاقة التركيبية بين الوحدات والمقاطع من خلال إستيعاب وحدتين متباعدتين وحدة أو عدة وحدات كما نلاحظ في علاقة الوحدة (2 أ) بالوحدة (7 ج). إنهما معاً تتضمنان خمس وحدات، تأتي جميعاً مترابطة زمنياً من خلال الترتيب (3 أ ـ 4 أ ـ 5 أ ـ 6 أ ـ 6 ب). ومن الوحدة 2 أ (الاعتقال) إلى الوحدة 7 ج تمر سنتان تأتي متضمنة بين الموقعين أ و ج. ويمكننا كتابة الترابط والتضمين بهذا الشكل:

1 هـ ← 2 أ ← [3 أ ← 4 أ ← 6 أ ← 6 ب] 7 ج.

إن العلاقة بين 2 أ و 7 ج علاقة ترابطية تتضمن مجموعة علاقات ترابطية، نجد بعضها يقوم على أساس تجاوري يحدد الترابط والتضمين معاً. وهو ما نجده أساساً في علاقة «6 أ» ب «6 ب» حيث نلاحظ وحدة واحدة تتوزع على موقعين زمنيين (912 - 913) مترابطين أ ← ب، لكن يتضمن أحدهما «أ» والثاني «ب» هكذا:

... ← 6 أ ← [6 ب] ←] 7 ج.

ج ـ **الترابط التضميني**: في هذا النوع لا نجد شكل العلاقة يأخذ الطابع الذي سجلناه في التضمين ونجده بالأخص في الوحدة الثامنة والتاسعة، إذ فيهما يتم الإنتقال بواسطة الترابط: 7 ج ← (8 د ← 9 هـ)، بما أنَّ الترتيب هو الذي يضمنه. لكن حذف الإشارات الزمنية بين «ج» و «د» (ست سنوات) وبين «د» و «هـ» يجعلنا بالضرورة أمام فواصل زمنية كما رأينا في الإنتقال من (1 هـ) إلى (2 أ). لكن هذه الفواصل الزمنية، نستشعرها بسبب الطابع الذي يتحقق به الإنتقال: **الترابط التضميني**. ونقصد به الترابط الذي يتحقق بواسطة التضمين الذي تصبح فيه العلاقة إزدواجية بين هذه الوحدات. ويكمن هذا النوع بالأخص في ظهور العديد من المفارقات تتم داخلهما معاً، على شكل إرجاعات تكميلية أو إستباقات داخلية تتحقق داخل الوحدة فسها، أو في الوحدة التي تليها، عكسما رأينا سابقاً، حيث لا تتحقق الاستباقات غالباً إلا بتجاوز وحدة غيرها، ومواقع زمنية عديدة. ومن خلال تكرار الإرجاعات وتحقق العديد من الاستباقات يحصل الترابط التضميني الذي يجعلنا على مستوى المدة بازاء ما أسميناه «بالمشهد التلخيصي» الذي يبدأ إيقاع السرد يأخذ فيه نوعاً من السرعة، وبالأخص في الوحدة الثامنة. وعندما نرى تحقق الاستباق الذي ابتدأنا به الخطاب (1 هـ) يأخذ كل مداه في الوحدة التاسعة (9 هـ)، يبدو لنا هذا بجلاء كما يمكن توضيح ذلك

من خلال هذا الشكل الذي يستوعب كافة العلاقات:

1 هـ ← [2 أ ← [3 أ ← 4 أ ← 5 أ ← 6 أ ← [6 ب] ←] 7 ج ← [8 د] ← [
9 هـ 10 و.

من خلال هذا الشكل التقريبي يمكننا أن نعاين إلى حد ما أشكال العلاقات التركيبية التي تنتظم بواسطتها مختلف العلاقات، تقريباً، على مستوى إرتباط الوحدات والمواقع، وهي الأشكال التي حاولنا الإشارة إليها جزئياً من خلال المقاطع والمقطوعات الدنيا والمواقع الزمنية، وهي تأخذ هذه الأشكال.

2 ـ إن العلاقات التركيبية بين الوحدات والمقاطع يشكل إحدى خصوصيات بنية الزمن في الخطاب الروائي في الزيني بركات والتي يمكن معاينة بعضها الآخر خلال ربطها بين مختلف أنواع العلاقة بين زمن القصة والخطاب ضمن الترتيب والمدة والتواتر، وذلك من خلال تقسيمنا بنية الزمن إلى ثلاث حركات رئيسية، نضبط من خلالها سرعة الحكي (Vites-se du récit) تمييزاً لها عن إيقاعه:

أ ـ **البطء**: ونجده يمتد بالأخص من الوحدة الأولى إلى الوحدة السابعة فخلال سنتين تتحدد بين 912 هـ و 914 هـ، ونجدنا أمام سعة الصفحات، وكثرة المؤشرات الزمنية:

3 سنوات: مسجلة من خلال 5 أشهر و 6 أيام، ويومان منها مسجلان 7 مرات. ولقد سبقت الإشارة في تحليل التمفصلات الكبرى إلى أن سنة 912 هـ تحتل الرقم الأساسي. تقابل هذه السنوات الثلاث 84 صفحة. وهي كثيرة جداً بالقياس إلى صفحات الخطاب في علاقتها بالسنوات الأُخَر. إننا في الحركة البطيئة أمام «مشاهد» يؤطرها الحاضر ولمفارقاتها على مستوى الترتيب وظيفة الإعلان أو التفسير، وهما إلى حد بعيد تتناوبان، وإن كان الإرجاع هو المُهَيْمِن. كما أنها جميعاً يتضمنها الحاضر (حاضر الإنجاز) الذي يُحَدِّده على مستوى التواتر، الحكي المنفرد (الاعتقال ـ التعيين ـ الخطبة ـ الإعدام. . .).

ب ـ **السرعة**: ونجدها بالأخص في الوحدة الثامنة (اللقاء) 8 د، التي لها خصوصيتها في مجرى الخطاب. فكل الأحداث التي تمت مراكمتها في المشاهد البطيئة، تبدأ هنا حركات تفاعلها وصراعها على مستوى تميز الشخصيات والأحداث في علاقاتها. فنحن هنا أمام ست سنوات، لا تسجل خلالها إلا سنة واحدة (920 هـ) وشهر واحد (ذو القعدة)، وما خلاف ذلك من المؤشرات يسجل ضمنياً في المقاطع أو المقطوعات. وعندما نقارن هذه السنوات جميعها بما وسعته من صفحات نجدنا أمام 63 صفحة. وعندما نقارن عدد السنوات بالصفحات هنا بما رأيناه أعلاه يتضح لنا الفارق بينهما. يفترض تسجيل سنة واحدة وسط ست سنوات أننا أمام حذف كما يفترض تسجيل كل هذه السنوات في هذه الصفحات إننا

أمام «تلخيص». لكن واقع الخطاب لا يجعلنا نسلم بهذه التصنيفات، لأننا نظل دائماً بازاء «مشاهد» لكنها هنا «تلخيصية»، وذلك لسبب بسيط يكمن في كوننا تواترياً لسنا أمام هيمنة المنفرد الحكائي، ولكننا أمام التكراري من خلال تعدد الصيغ. وهذا ما يجعلنا، على مستوى السرعة أمام تحديد التكرار لمختلف المفارقات التي تتوازى فيها الإرجاعات بوظيفتها التفسيرية، والإستباقات بوظيفتها الإعلانية غالباً، لكن أكثر هذه الإستباقات يصبح بعضها يتحقق ضمن الوحدة ذاتها. هذا علاوة على الطابع الإزدواجي الذي تصبح تأخذه هذه المفارقات أو بعضها والذي لم نعثر عليه سابقاً، مثل الإرجاع الإستباقي أو الإستباق الإرجاعي.

ج ـ **التسريع**: ويظهر لنا بالأخص في الوحدة التاسعة (الحرب/ الهزيمة) 9 هـ، التي نجدها تسجل سنة 922 هـ من خلا شهرين (جمادى الأولى وشعبان) من خلال يوم واحد سُجِّلَ مرتين. وبِسَبَبِ العلاقات التركيبية التي تحدثنا عنها بين الوحدات، نجد هذه الوحدة تغطي سنتين تقريباً تبتدىء بنهاية 920 وعلى مدى 51 صفحة. هنا أيضاً لا نجدَنا حسب الإفتراض أمام حذف أو تلخيص، ولكن أمام «مشاهد تلخيصية تكرارية»، حيث مختلف المفارقات تستنفذ كافة وظائفها إلا الجزئية على مستوى الاستباقات التي تطرح في هذه الوحدة أو السابقة عليها، إذ تتحقق هنا أو يبدو لنا تحققها في الوحدة الأخيرة. أو بعض الإرجاعات التكميلية التي سبقت رؤيتها في الوحدة الأولى كاستباق (لماذا قال سعيد الجهيني إنَّ الزيني اختفى لاسْتِنْفَار الخلق)، أو بعض الإرجاعات الخارجية والمتعلقة غالباً بزكريا بن راضي (ماضي البصاصة التي ظل يتمثله في هذه اللحظات المضطربة). باسْتِنْفَاذ كل التبدلات الزمنية المتصلة بالخطاب في علاقاتها بالأحداث دورها، يتخذ المشهد طابع التلخيص لكن التكراري بالأخص. وهذا هو الطابع الذي يُسَرِّعُ وتيرة الزمن على مستوى السرد. وكما إبتدأ الخطاب بالمشهد ينتهي بالمشهد أيضاً في الوحدة الأخيرة (سنة واحدة 923 بدون أي مؤشر) في ثلاث صفحات، لذلك نجدنا أيضاً هنا أمام الطابع نفسه: إنتهى كل بياض، وأخذ الإيقاع كل وتيرته التسريعية نحو النهاية: التعيين الجديد (انفتاح الدائرة). وهكذا عندما سنحاول الربط بين ما قلناه عن العلاقات التركيبية والحركات الرئيسية تتضح لنا العناصر الأساسية التي تعطي لبنية زمن الخطاب الروائي خصوصية في الزيني بركات:

1/ الترابط ـ 2/ التضمين ـ 3/ الترابط التضميني.

1/ المشهد (البطء) ـ 2/ المشهد التلخيصي (السرعة) ـ 3/ المشهد التلخيصي التكراري (التسريع).

3 ـ إن لتعدد الصيغ والرؤيات السردية دوراً كبيراً في هيمنة المشاهد، وبما إن خطاب الراوي ليس إلا واحداً من هذه الخطابات، وليس هو الذي يؤطر الخطاب في كليته إلا

«نظرياً»، فإننا هنا لا نلمس ما اعتدنـا عليه زمنياً في الخطابات الروائية من تلخيص ووقف وحذف وما شابه هذا من العناصر الزمنية، وعندما نجدها كالوقف مثلاً، فإننا نجده يتضمن بعض الخطابات وفي أجزاء منها فقط دون غيرها، بشكل لا يكاد يثير الاهتمام. فكل صيغة خطابية تتاطر زمنياً في علاقتها التركيبية بالأخرى ـ ضمنياً أي من خلال ما يمكن أن يلمسه المحلل، مستعيناً ببعض القرائن. أما من خلال ما يمكن رصده عبر كل وحدة وما تتضمنه من مقاطع ومقطوعات فلا يمكن إلا استنتاج كوننا أمـام مشاهـد تأخـذ سياقـات خاصـة في مجرى الأحداث، وإيقاعات زمنية متميزة في ترتيب الوحدات في علاقتها بالمقاطع، أو من خلال العلاقة بين زمن القصة والخطاب.

ما يؤكد هذا هو ما نعانيه بجلاء على مستوى ما يسميـه فاينـريش «بوضعيـة القول»، حيث من خلال تعدد الصيغ (ووضعية القول ذات صلة جوهرية بصيغ الخطاب) نعـاين في الخطاب الذي بين أيدينا تساوي الخطاب التقريري والخطاب الحكائي والمثال الذي قدمنا في الوحدة الأولى يوضح لنا ذلك بجلاء. فالخطاب التقريـري يتضمن الحكائي، كمـا أن الحكائي يتضمن التقريري بحسب منظورات القول أو المفارقات الزمنيـة وأنواع تبـدلاتها. هذا التساوي الذي نرصده على مستوى الصيغة كما سنلاحظ في الفصل الثاني بين الخطاب المسرود والخطاب المعروض يبين لنا بدوره إحدى خصوصية الـزمن في الخطاب الـروائي هنا. كما تتجلى في نوعية العلاقة بين الحاضر واللاحاضر، أو بتعبير آخر، في تقديم المادة الحكائية زمنياً كشيء مضى، أو ترهينها، من خلال اشتغال الخطاب على القصة زمنياً. في هذا الصدد يمكن أن نستعيد السؤال الأساس الذي طرحنا بصدد التمييز بين المستوى الأول (الإبراز)، والخلفية عندما انتهينـا من تحليل الـوحدة الأولى من خـلال طرحنـا السؤال عن علاقة الحاضر والتكراري وغير التكراري؟.

يمكننا الذهاب جواباً على هذا السؤال إلى إن الخلفية ظلت تتعلق باللاحاضر، لكن في صيغة أخرى أصبح يبدو لنا من خلالها الحاضر تكرارياً عكسما رأينا في الوحدة الأولى التي جاءت كاستباق، وكان ضرورياً، وإلا فقدت وظيفتها «الإعلانية». أن يكون اللاحاضر فيها تكرارياً لإبراز المسافة بين الحاضر (التقريري) واللاحاضر (الحكائي). ويكون الحاضر غير تكراري (ما يجري الآن لم يسبق له مثيل)[1]. لكن وبعد استنفاذ كل التبدلات الـزمنية دلالالتها بانتهاء الحكي لا تبقى للمسافـة بين التقريـري والحكائي أيـة مسافـة، فكل شيء مستنفذ، ولم يبق مجال للبياض، بانتهاء مختلف المفارقات. لذلك يبدو لنا الحاضر (المبرز) تكرارياً، والمـاضي تكراريـاً أيضاً، بـل إن هذا الحـاضر يكـرر ما جـاء في ذلك المـاضي لكن بشكل أكثر حدة، كما يبدو لنا ذلك جلياً من خلال هذا التقسيم على مستوى أحداث

(1) أنظر تحليلنا الوحدة الأولى.

القصة بموازاة ما رأيناه بخصوص العلاقات التركيبية والحركات الرئيسية:

1) علي بن أبي الجود ← الزيني بركات ← الزيني بركات

2) زكريا بن راضي ← زكريا بن راضي ← زكريا بن راضي.

3) الغوري ← الغوري ـ طومانباي ← العثمانيون.

لا مسافة بين 1 و 3 أفقياً ولا عمودياً، فزكريا بن راضي (لنأخذه نموذجاً) كبير البصاصين أيام علي أكثر البصاصين مهارة. وهو الأَمْهَـرُ بالتقائه مع الزيني بركات الذي خُلِقَ كلاهما للآخر (تطبيق مخططات الزيني الخارقة)، وهو الأمهر جداً عندما سيحتك بكبير بصاصي العثمانيين الذي استطاع النفاذ إلى القاهرة في حين لم ينجح زكريا بن راضي في ذلك: إنفتاح الدائرة.

4 ـ يظهر لنا بجلاء ما قلناه عن التكراري في الحاضر واللاحاضر في دلالة الشتاء والصيف كمؤشرين زمنيين لا يخضعان للزمن الكروني:

فالشتاء طويل 8 سنوات 168 صفحة.

والصيف قصير 2 سنتان 65: صفحة.

ودلالة الشتاء في ارتباطها بالسواد (لباس السلطان شتاء) عميقة في ارتباطها بالقمع المسلط على الرقاب، مدة طويلة. لكن الصيف قصير (لباس البياض بمجيء الحر) دلالياً، لان شتاء أطول سيعقبه بدخول العثمانيين القاهرة كمحتلين.

5 ـ وتظهر لنا أخيراً خصوصية أخرى للزمن في الخطاب، وتضاف إلى ما أثرناه لإبراز إنفتاح الدائرة وتكمن في كون الزمن يأخذ بعداً تيمياً، وبالأخص من خلال الخطابات المسرودة المتعلقة بمنظور زكريا بن راضي كشخصية محورية.

يتجلى لنا هذا البعد التيمي للزمن فيما يتخلل الخطاب من تأملات تتعلق بالزمان. ولقد سبق أن سجلنا كون سعيد الجهيني يتحقق جزء أساسي من استباقاته ذات الطبيعة الإستشرافية (الحلم بالزواج من سماح ـ تغير الأوضاع بمجيء الزيني بركات بن موسى إلى الحكم. . .) لكن كل هذه الإستشرافات بما لها من دلالة ذاتية (تتعلق بسعيد)، وموضوعيته (تتصل بواقع الشعب الذي ينحاز إليه سعيد الجهيني)، لا تتحقق عملياً لكن الذي يتحقق منها يرتبط بواقع القمع فقط.

أما من منظور زكريا بن راضي، فالزمن تطوري:

ـ الماضي ← الحاضر ← المستقبل ←. . .

فالحاضر يأتي تطورياً لإستيعاب كل خبرات الماضي، لكنه يتجاوزها في آفاق

المستقبل الذي يعد بإمكانات تطورية أهم. هذا التصور التطوري للزمن يمارس عملياً وواقعياً، ويكون المستقبلي هو رائد هذا الحاضر ومحدده في آن. ولقد أتينا من خلال التحليل على بعض النماذج التي تجسد هذا التصور. وما كثرة الإرجاعات الخارجية من منظور زكريا بن راضي والمتمحورة حول البصاصة إلاَّ خير دليل على ذلك، كما أنَّ إجتماع بصاصي العالم لتدارس الوضع البصاصي القائم، ومحاولة تطويره، إلا ليس رافداً من روافد هذا التصور المستقبلي للزمن.

«ما نراه مستحيلاً اليوم. يدخل باب الممكن غداً. وغداً وبالنسبة لنا دون حد» 201، إن هذا التصور يكشف لنا البعد الدلالي للزمن كتيمة في الخطاب الروائي. ويتضافر هذا العنصر مع غيره من العناصر، ليقدم لنا بجلاء، خصوصية الزمن في الزيني بركات، ودلالات إنفتاح دائرة زمن الخطاب الروائي. وسنعود في الفصل الخاص بزمن النص إلى الحديث عن الدلالات التي تحملها التجربة الزمنية في الخطاب الروائي مِن خلال قراءة النص على ضوء باقي الجوانب التي سنقوم بتحليلها: الصيغة والرؤية السردية والصوت السردي.

٧ - الزمن بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي

حاولنا في تحليلنا زمن الخطاب الروائي في «الزيني بركات» ، الوقوف على خصوصيات زمن الخطاب الروائي ، كما تبدى لنا ذلك ، من خلال إبراز التمفصلات الزمنية الكبرى والصغرى . لكن هذه الخطوات لا يتأتى لنا السير عليها في تحليل زمن الخطاب التاريخي الكلاسيكي ، ولهذا فإننا سنقتطع مقطعاً تاريخياً ، ونحاول من خلاله إبراز عنصر الزمن بشكل عام يتيح لنا فقط إمكانية المقارنة ، كما أنه سيسعفنا عندما نروم تحليل النص الروائي في الزيني بركات ، في علاقته بالنص التاريخي الذي يستمد منه مادته الحكائية . لذلك فالنص الذي سنقارب هنا مأخوذ من كتاب محمد بن أياس «بدائع الزهور في وقائع الدهور» . ويتعلق بإحدى الفترات التاريخية التي تجري فيها أحداث قصة خطاب الزيني بركات :

«ثم دخلت سنة اثنين وعشرين وتسعمائة المباركة فكان مستهل المحرم يوم الاثنين وكان يومئذ خليفة الوقت أمير المؤمنين المتوكل على الله محمد بن أمير المؤمنين المستمسك بالله يعقوب عز شرفهما وسلطان مصر يومئذ الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغوري عز نصره (. . .) ولما كان مستهل الشهر يوم الاثنين جلس السلطان في الميدان وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والي القاهرة ، وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان ، والبيع والشراء وأن لا أحد من الناس يكثر الكلام وأن كل شيء على حكمه (. . .) وقد تقدّم القول بأن المماليك أثاروا فتنة كبيرة حتى حنق منهم السلطان (. . .) وقد تقدم القول بما كان سبق ذلك . فلما أن طلع السلطان إلى القلعة وبات بها أصبح فأمر بأن ينادىٰ في القاهرة بما تقدم ولم يفعل شيئاً مما وقع عليه الاتفاق مع المماليك الجلبان ، شقت عليهم هذه المناداة ، وأشيع بإثارة هذه الفتنة ثانياً ، وكثر القيل والقال بين الناس ، وكانت الناس استبشرت بإبطال المشاهرة والمجامعة . فلما نودي بأن كل شيء على حكمه نزل على الناس جمرة بسبب ذلك . وفي يوم الثلاثاء ثاني الشهر جلس السلطان في الحوش وعرض أغاوات الطباق ، فلما وقفوا بين يديه وبخهم بالكلام وقال : لا

تسمعوا للمماليك القراصنة كلاماً ، لأنهم يرمون بيني وبينكم ولا تشمتوا العدو فينا وابن عثمان متحرك علينا (. . .) ولهج الناس بوقوع فتنة عظيمة ، وقد توعد المماليك بركات بن موسى المحتسب بالقتل لأنه لما نزل في ذلك اليوم ونادى بأن كل شيء على حكمه ، وتخلقت جماعته بالزعفران في عمائمهم وشق في القاهرة، تنكد المماليك الجلبان لذلك وقالوا لم يطلع بادينا من الاتفاق شيء وخلق جماعته بالزعفران جكارة (نكاية) فينا والله ما نرجع حتى نقتله . وقد تقدم القول بأن المماليك قالوا للسلطان سلم لنا ابن موسى المحتسب نقتله بسبب غلو البضائع من كل شيء في الأسواق . وفي يوم الأحد سابعه توفي الشرفي يحيى ابن القاضي صلاح الدين بن الجيعان وكان شاباً حسن الشكل ضخم الجسد ومات وله من العمر نحو عشرين سنة . وكانت جنازته حافلة وفي أثناء ذلك اليوم ركب الزيني بركات بن موسى . وشق القاهرة وقبض على جماعة من السوقة أرباب البضائع وضربهم ضرباً مبرحاً وأشهرهم في القاهرة وأشهر المناداة (. . .) وفي يوم السبت ثالث عشرة رسم السلطان بتوسيط خمسة أنفار من المنسر. . .»[1].

نلاحظ بجلاء من خلال هذا المقطع الذي اجتزأناه من الخطاب التاريخي الطابع الخاص والمتميز الذي ينطبع به الخطاب التاريخي الكلاسيكي . يظهر لنا هذا الطابع من خلال النقط التالية :

1/ وجود إشارات زمنية كثيرة :

- سنة 922 هـ .
- الاثنين فاتح محرم : تهنئة السلطان بمقدم العام الجديد.
- الثلاثاء 12 محرم : مهاجمة السلطان المماليك الذين يكيدون للدولة.
- الأحد 7 محرم : وفاة بن القاضي صلاح الدين.
- السبت 13 محرم : توسيط السلطان خمسة أشخاص من المماليك.

إن الزمن الكرونولوجي هو المحدد والمؤطر . تنتظم هذا الزمن ماجريات سنة (حول) . ومع بداية كل سنة يتم تسلسل الأيام والشهور إلى أن تنتهي السنة ، لتبدأ سنة جديدة.

2/ في الانتقال من مؤشر زمني إلى آخر لا نجد الترابط بين الأحداث إلا عاماً جداً ، لأن ما يهم المؤرخ التقليدي هو تسجيل الحدث الأساسي ، ولا يبدو الربط إلا من خلال عناصر تكرارية للحدث ذاته أو لاستمراره . وغالباً ما يأتي هذا على شكل إرجاعات . والخطاب التاريخي التقليدي ، يطفح بهذه الاسترجاعات الداخلية في أغلبها ، والتي يتم

التصريح بها من خلال بعض هذه الصيغ : «وقد تقدم القول. . .» . هذا الـرابط لا يتعلق بكـل الأحداث ، ولكن بـالأساسي منهـا . ومـا هـو أسـاسي متمحـور بـالخصـوص حـول «السلطان» . نلاحظ هذا بجلاء من خلال كل موقع زمني جديد :

- يوم الاثنين جلس السلطان. . .
- وفي يوم الثلاثاء جلس السلطان . . .
- وفي يوم السبت رسم السلطان . . .

وإلى جـانب السلطان نجـد الشخصيـة المحـوريـة الثـانيـة التي تليـه في التـراتبيـة الاجتماعية .

قد يكون هناك حذف عدد من الأيام دون أية إشارة إلى ما جرى فيها . ولا يبدو لنا هذا الحذف إلا برصد المواقع الزمنية : الاثنين ← الثلاثاء ← (حذف خمسة أيام) الأحـد ← السبت (حذف. . .) .

وهكذا نلاحظ غياب علاقـة تركيبيـة بنيويـة داخل الخـطاب التاريخي الكـلاسيكي . فالحدث المسجل يسجل لذاته ، في شبه استقـلال عن غيره . ويكمن الترابط بينها في :

- علاقة خارجية تتصل بالشخصيات التاريخية ـ المكان ـ الزمان التسلسلي . . .
- علاقة داخلية وتكمن في العديد من الإرجاعات التي تثبت أن بعض ما يجري الآن سبق الحديث عنه .

3/ إلى جانب كثرة الإشـارات الزمنيـة التتابعيـة ، وما يتخللهـا من حذف ، ونـوعية العلاقة بينها ، نجد خصوصية أخرى للخطاب التاريخي التقليدي وتكمن في كـونه خـطاباً حكائياً . يبدو لنا ذلك من خلال كـون المؤرخ على مسافـة من الأحداث التي يقـدمها لنـا كشيء «مضى» وانتهى . إنه في تقديري هو الخطاب الذي يمكننا أن نتلقاه بكامل الارتخاء كما يلاحظ ذلـك فاينـريش ، وإن كان يعمم هـذا الحكم على كل خـطاب حكائي . لكن الرواية مثلاً كخطاب حكائي قد لا نتلقاها دائماً بـالشكل الارتخـائي ، إذ نجد العـديد من الخطابات الروائية لا تخلو من توتر (tension) كمـا نلاحظ في الخـطاب الروائي الـذي بين أيدينا .

إن الخـطاب التاريخي التقليـدي حكائي إلى أبعـد حد لأن صيغـة الفعـل المـاضي بـدلالتها النحـوية في المـاضي هي المهيمنة . فـالمؤرخ يضعنا على مسـافة من المـاضي المحكي حتى وإن كان هو شاهداً الأحداث المحكية . لذلك فهو عكس كاتب المـذكرات مثلاً . ، كما رأينا مع الرحالة الإيطالي :

مجموع الأفعال التي يضمها هذا المقطع هو 72 فعلاً . وعندما نقسمها بحسب الصيغة كما رأينا للتمييز بين التقريري والحكائي كما فعل فاينريش بالنسبة إلى الفعل الفرنسي ، نلاحظ فارقاً أساسياً بين صيغة «فعل» و «يفعل» :

فعل = 59 مرة . يفعل 13 مرة .

عندما ننظر في صيغة «فعل» بهذه النسبة التي تشكل 81,09% نجدها خالصة للماضي ذي الطبيعة الحكائية : (دخلت ـ جلس ـ نزل . . .) وكلها أفعال تدل على حركة تقع في الماضي . وعندما تضاف إلى هذه الأفعال الخوالف الخاصة بالزمن (كان ـ بات ـ أصبح) يدل ذلك دلالة قوية على الماضي .

أما صيغة «يفعل» فيمكننا تقسيمها من خلال هذا المقطع قسمين رئيسيين :

1 ـ خالصة للماضي ، وذلك بدخول بعض الأدوات التي تجعلها خالصة للماضي : (لم يفعل شيئاً مما وقع عليه الإنفاق ـ لم يطلع بأيدينا من الاتفاق شيء . . .) .

2 ـ تتم في الماضي ، لكنها تأخذ أشكالاً زمنية أخرى يظل الماضي هو الذي يؤطرها وينقلها إلى الماضي ، وتتخذ شكل المستقبل الذي تم في الماضي (**futur antérieur**) .

«أصبح فأمر بأن ينادي . . . لا تسمعوا للمماليك كلاماً . . . » أو الدائم الذي تم بدوره في الماضي «يرمون بيني وبينكم . . . » .

وغالباً ما نرى هذين الشكلين الأخيرين مرتبطين بأقوال الشخصيات ، ففيها تهيمن صيغة «يفعل» ، وتأخذ إمَّا شكل المستقبل الإرجاعي أو الدائم :

وقال : «لا تسمعوا . . . يرمون . . . ولا تشمتوا . . . » .
قالوا : «لم يطلع . . . ما نرجع حتى نقتله . . . سلم لنا ابن موسى نقتله . . . » .

من خلال هذه الصورة ، تتضح لنا خصوصية زمن الخطاب التاريخي التقليدي ، في تعاطيه مع الأحداث . إنه تعاط حكائي . ويختزل هذا هيمنة الترتيب على مستوى العلاقة بين المادة التاريخية ، والخطاب التاريخي . رغم ما يعرف هذا الترتيب على المستوى ذاته من مفارقات . وضمن هذه المفارقات نجد بالأخص الإرجاعات الداخلية الإحالية التي تجعل «منظور القول» كما يسميه فاينريش يتسم بأهم خاصيات الخطاب الحكائي .

عندما نقارن بين زمن الخطاب التاريخي ، وزمن الخطاب الروائي نجدنا أمام مسافة كبيرة تفصل بينهما :

1 ـ الخطاب التاريخي الكلاسيكي حكائي ، والخطاب الروائي كما في الزيني بركات يزاوج بين التقرير والحكائي .

2 ـ تهيمن في الخطاب التاريخي الكلاسيكي مفارقة الإرجاع . بينمـا في الزيني تـأتي كل مفارقة في سياق زمني خاص لتقدم دلالة خاصة ومتميزة.

3 ـ زمن الخطاب التاريخي الكلاسيكي تسلسلي يراعي المنطق الخارجي لتتابع الأحـداث وبذلك يعطي وظيفة خاصة لهذا الخطاب تتجلى في تقديم العبرة ، والاستفادة من أخبار ما مضى . أما زمن الخطاب الروائي هنا ، فمنفتح على الزمان بشكل متميز يمكننـا أن نرصد دلالته في علاقته بزمن الكاتب والقارىء ضمن ما نسميه زمن النص ، بالإضافـة إلى خصوصياتـه التي تتجلى من خلال نـوعيات عـلاقة الخـطاب بالقصـة على مستوى الزمن. . . .

VI ـ الزمن في الخطاب الروائي العربي

بعد أن وقفنا على الزمن في خطاب الزيني بركات بتفصيل . نحاول الآن معاينة تجلي البعد الزمني في المتن الذي جعلناه مدار تحليلنا في هذا البحث بإجمال، لتتاح لنا إمكانية الوقوف بوجه عـام ، على الكيفية التي اشتغـل بها الخـطاب الروائي العـربي على الصعيد الزمني ، تفصيلاً وإجمالاً .

يتناول هذا المتن الخطابات الروائية التالية :

1 ـ أنت منذ اليوم : تيسير سبول ط 1، 1968 .

2 ـ عودة الطائر إلى البحر : حليم بركات ط 1، 1969 .

3 ـ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل : ط 1 اميل حبيبي 1974 .

4 ـ الزمن الموحش : حيدر حيدر ط 1، 1973 .

إننا في هذا التحليل سوف لن نحيط إلا بـالتمفصلات الـزمنية الكبـرى ، وبالـطوابع المهيمنة التي تثير انتباهنا على الصعيد الزمني أكثر من غيرها . وذلك التزاماً بـالخطة التي رسمنا على ضوء الهدف المحدد الذي يمكننا من الانتقال إلى النص للكشف عن بناء النص زمنياً على المستوى الدلالي . لذلك ، فإننا سنعاين زمن الخطاب من خلال كـل رواية من الروايات الأربع على حدة ، وفي التـركيب ، نعمل على استخـلاص خصوصيـة الزمن في المتن ـ مع ربطه بالزيني بركات ـ الذي نتناول جملة وتفصيلاً .

1 ـ أنت منذ اليوم

على عكس الزيني بركات يتقدم إلينا خطاب «أنت منذ اليوم» خِلْواً من أي مؤشر زمني بمعناه العام ، أي تحديد السنوات والأشهر والأيام ، بالدقة الزمنية التي تمكننا من تحديـد زمن القصة تحديداً دقيقاً ، إن المؤشر الزمني الوحيد المتصـل بزمن القصـة نجد في آخـر الخطاب ، من خلال الإشارة إلى «10 حزيران» في الوحدة التاسعة التي ينتهي بها :

«فى حْزيران ، في العاشر من حزيران هبطت إلى نهر الأردن لأرى ما الذي حدث لبلادي . . .» ص 57 .

بهـذا المؤشـر يمكننـا تعيين نهـايـة القصـة ، غيـر أن بـدايتهـا وإن لم تكن محـددة بالسنوات ، يمكننـا تحديـدها بمـرحلة من حياة «الشخصيـة المحوريـة» التي تدور القصـة أحداثها حولها : إنها شخصية «عربي» المزدوجـة الوظيفـة في الخطاب ، إذ هي الـراوي والبطل في آن معاً.

نفتح الخطاب الروائي على «مشهد» في القرية ، حيث الراوي ـ الطفل يقف بالنـافذة ينظر أباه واقفاً بباب المطبخ وبيده العصا يتربص بالقطة ليقتلها . وبعـد ذلك يـرى الطفـل القطة تنتفض وتنفض مزيـداً مِن الدم من أنفهـا وتموت . وفي صحن الـدار تتحلق الأسرة تنتظر المدفع وقت الغروب.

هذا المشهد يتصل بطفولة الراوي ـ الشخص ، وهو في القرية مـا يزال يعيش تحت ظل والديه وزمنياً في رمضان لكننا في المقطع السردي الموالي لهذا المشهد نجد عربي مع زميله صابر يتحدثان وهما في الجامعة عن الحفل الذي سيقيمه الحزب . وبعد قرارهما عدم الذهاب إليه يتوجهان إلى أبي معروف لتناول الخمر ذات خـريف . وفي المقطع السـردي الثالث نجدنا أمام اليوم الموالي للمشهد الأول حيث يرى عربي الطفل رأس القطة مفصولاً عن جسدها وهو يخرج إلى المدرسة . ومنه إلى المقطع السردي الرابع لنجدنا أمام مـوقع زمني مختلف عن سابقه وامتدَاد لما رأينـاه حول عـربي ورفيقه صـابر : فخـطباء الحـزب يحتفلون ويلعنون من خلال الخطب الرنانة أعداء الأمة ، بينما عربي وصابر يحسوان الخمر عند أبي معروف . وفي الحان يتحدث عربي لرفيقه عن طفولته وأماسي رمضان في القريـة وعن قسـوة الأب تجاهـه وأمه ومصـرع القطة. وعبر أحاديثهمـا التي تأتي عن طـريق صيغة الخطاب المعروض غير المباشر ، وفق هذا التقطيع الزمني نتعرف على طفولة كل من عربي ورفيقه صابر ، ثم عن طريق صيغة المسرود:

«تحدث عن مصرع القطة ، وتحدث عن أماسي رمضان في القرية وعن أبيه النحيل ذي العينين كعيني صقر» ، سرد قصة الخناجر الست ، والحزام الجلدي العريض الذي يثنيه عندما يضرب زوجاته . . . » ص 10.

إن هذا المقطع يأتينـا ، كما نلاحظ من خلال الراوي (الناظم الخارجي) الذي يحكي بضمير الغـائب ، وبواسطة التلخيص على صعيد المدة يقدم لنا هـذا المقطع في المـوقع الزمني الذي يجلس فيه عربي إلى صابر عند أبي معروف.

هدفنا من تقديم هذه الصورة محاولة تحديد بدء زمن القصة بربطه بمرحلة من مراحل حياة «الشخصية المحورية» : عـربي . وهكذا يمكننـا استخلاص أن الحكي الأول يتصـل بشباب عربي . وهو في الجامعـة وافتتاح الحكي زمنياً بمرحلة من الطفولـة لم يـأت إلا

«استرجاعاً» ضمن حاضر القصة المُرَهَّن في الخطاب وهو جلوس عربي ، وصابر في بار أبي معروف. لكن هذا «الاسترجاع» (الذي نضعه دائماً ـ هنا ـ بين مزدوجين) يأخذ بعده الطبيعي في «الترتيب» ، باعتباره كحدث سابقاً زمنياً. إنَّنا ننتقل من الماضي (لحظة من لحظات الطفولة) إلى الحاضر (عربي / صابر) لكننا عندما نتبين أن المشهد الأول سيعاد حكيه في جلسة صابر ـ عربي، نُدْرِكُ أنه سابق زمنياً على صعيد القصة وترتيبياً على صعيد الخطاب.

وهذا الطابع «المزدوج» لهذا الحكي (المشهد) ستكون له أهميتها القصوى في علاقات القصة بالخطاب على طول الرواية التي يسمها هذا الطابع .

يمكننا أن نستخلص الآن، أنَّ «المشهد» الأول (جلسة رمضان) ليس هو الحكي الأول . وهذا الحكي يمكننا تحديده من خلال جلسة عربي وصابر ، وفي هذه الحال سنعتبر «المشهد الأول» استرجاعاً ، وأنَّ قصة الخطاب تتصل بمرحلة شباب عربي وهو في الجامعة وتنتهي بـ 10 حزيران هذا من جهة .

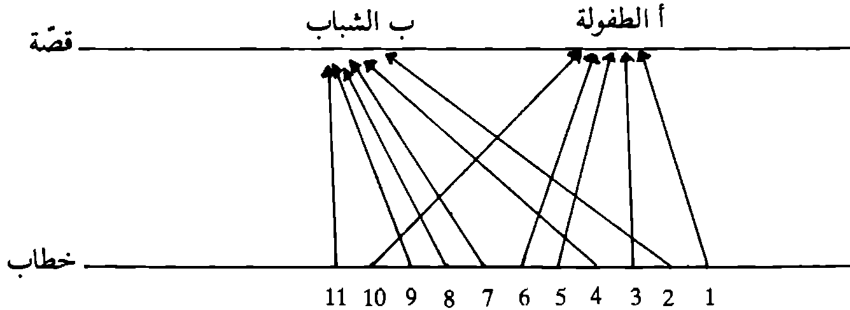
ومن جهة أخرى يمكننا أن «نستخلص» أن المشهد الأول هو الحكي الأول وأن التناوب الذي يحدث بين المرحلتين (الطفولة/ الشباب) هو «لعب» زمني له بلاغته الخاصة الدالة على «المطابقة» وأن «استرجاع» قصة القطة ليس مفارقة زمنية (استرجاع) ولكنه يدخل في نطاق «التواتر» ونُسَمِّيه «الحكي التكراري» (Répétitif). يظهر لنا هذا في كون المشهد الأول يحكي ـ زمنياً ـ من خلال «المشهد» (Scéne) وسردياً بضمير المتكلم (الفاعل الداخلي) . أما عندما يتم استرجاعه في جلسة عربي/صابر ، فإنه زمنياً «تلخيص» (Sommaire) وسردياً بضمير الغائب (الناظم الخارجي) وفي هذه الحال سنعتبر زمن قصة الخطاب يمتد من الطفولة إلى مرحلة شباب عربي وانتهاء بـ 10 حزيران.

إنه ليس بحثاً ـ عبثياً ـ عن بدء زمن القصة ، إنه محاولة لإمساك بنية زمن الخطاب في «أنت منذ اليوم» الجوهرية ، والتي تبرز لنا هنا بشكل جلي . وهكذا نصل إلى أن زمن القصة يرتبط بـ «شباب» عربي وهو في الجامعة ، ويمتد إلى ما بعد تخرجه منها بسنوات قليلة وصولاً إلى 10 حزيران 1967 حيث ينتهي زمن القصة . وهذه الفترة التي تَسَعُ سنوات قليلة قبل الهزيمة لا يتم ملؤها بتسجيل أحداث كثيرة على صعيد الخطاب . إن ما هو مُرَهَّن في الخطاب بشكل أساسي (من حيث الكم) هو هذا الحاضر القريب من حياة عربي وهو في الجامعة ينتقل من غرفة إلى غرفة ومن بار إلى مبغى . وضمن هذا الحاضر القريب ، يتم ترهين الماضي البعيد عن طريق «الاسترجاع» المتصل بطفولة الراوي ـ الشخص في القرية . ونظل نضع الاسترجاع بين قوسين ، لأن الترهين الثاني في تعالقه بالأول ، الذي يمكننا اعتباره ، «استرجاعاً خارجياً» ، يتم تسجيله داخل زمن الخطاب باعتباره يتواشج وزمن

القصة عن طريق التناوب ، وليس دائماً عن طريق التضمين الشيء الذي يشي بأننا أما «تكرار» لا «استرجاع» .

وهذه الخاصية التي يتميز بها خطاب رواية أنت منذ اليوم (وسنجدها أحياناً كثيرة في الزمن الموحش) يجعلنا أمام تأكيد ازدواج الحكي زمنياً على صعيد زمن القصة في الخطاب . فالماضي (الطفولة) مرهن في الخطاب كحاضر ، والحاضر يعيش في الحاضر (الشباب) بالماضي ، وهذا الازدواج هو هذا الذي جعلنا نعتبر من جهة (الطفولة) «مسترجعة» في نطاق الحاضر ، وضمنياً عن طريق التذكر ، ومن جهة أخرى «مكررة» في الحاضر عن طريق الحياة المعيشة .

ويتجلى هذا الازدواج على صعيد الصيغة والرؤية السردية كما أشرنا إلى ذلك أعلاه ويمكننا تقديم هذه الصورة انطلاقاً من الوحدة الأولى دليلاً على ذلك : يتم الحكي (الخطاب) في الحاضر ، وعن تمفصل زمني مزدوج على صعيد القصة (الماضي = الطفولة) و (الحاضر = الشباب) . ومن خلال بعض المؤشرات غير المباشرة نجدنا أمام الخريف والصيف في الماضي والصيف في الحاضر . على صعيد القصّة يتصل الماضي بأمسيات رمضان وعنف الأب والأخ المحارب . والحاضر يبدو من خلال الانتماء الحزبي وكراهيته لاجتماعاته وخطب أعضاء الحزب حول أعداء الأمة وعلاقته مع عائشة وصديقه صابر في الحان ، يتناوب الزمنان معاً في الخطاب ومعاً يرهنان في الحاضر على هذا الشكل:



إنها بنية معقدة كما نلاحظ ، يتناوب فيها الماضي والحاضر من خلال ترهينهما معاً في الخطاب ، ومن خلال «التقطيع» الزمني يحدث ذلك الازدواج الذي يتداخل فيه الزمنان ويتناوبان . وعندما نضيف إلى هذا التداخل «بنية الحلم» التي تتكرر على صعيد الخطاب ككل والتي ينتهي بها المقطع السردي الحادي عشر يظهر لنا إلى أي مدى يسهم هذا التداخل في إبراز العلاقات الزمنية التي تأخذها القصة بالخطاب على صعيد الشخصية

المحورية . إن هذا الماضي سيظل ثقيلاً وحاضراً في آن معاً.

وإذا كان التركيز كما سبق أن وضحنا على صعيد الكم يظل متصلاً بمرحلة الشباب حيث سيجري الحديث أكثر ـ على صعيد الخطاب ـ على حياة عربي الروتينية: الجامعة ، الحزب، الشارع، البار ، المبغى . . . فإن التقطيع الزمني سيظل مهيمناً من خلال كثرة المشاهد المقدمة إلينا عن طريق التناوب والتداخل ، أَحْيَاناً مع التكرارات المتشابهة ، وأحياناً أخرى مع التلخيصات . وبإضافة «الاسترجاعات الخارجية» المرهنة في الحاضر (الأب ـ القصة) وكثرة تواترها ، نستخلص كيف أن للشخصية المحورية (عربي) زمنيتها الخاصة (إرث الطفولة الثقيل) الذي لم يتم التخلص منه . وعندما يتم الانتقال إلى المدينة (الجامعة) يتداخل الزمن الماضي، بالزمن الحاضر ، فيتضاعف الإحساس بوطأة الزمن : لا فرق بين الأب والحزب ، وبين الأخ المحارب والقيادة العسكرية ولا فرق بين الأم والباغية (معاً يعيشان القهر) ، لا فرق بين الزمن الماضي البعيد (التاريخ = الإمام/ عثمان/ السقيفة) والماضي القريب (النكبة) والمعيش (هزيمة 67) . بل إن الزمن الحالي أفظع من السابق وهو امتداد له : فالقطة التي قتلها أبوه (الطفولة) والتي نجد الحديث عنها في الوحدة الأولى تدهم في نهاية الرواية بعد حدوث الهزيمة :

«رأيت مرة في عرض الطريق قطة مدهومة الدّم على أذنها وجانب من وجهها وهي تتحرك في دائرة لا يزيد قطرها عن متر ، وعيناها في نفس الوضع ، وتظل تدور ، لم أدر ماذا كانت ترى وماذا كانت تريد» ص 58.

إن هذا الزمن بكافة أبعاده متداخل . فهذا الحاضر امتداد لذلك الماضي . غير أن ما طرأ الآن (الهزيمة) لم يسبق له أن طرأ:

«طاف رجل معظم بلاد العالم رأى كثيراً من الكوارث إلا أنه لَمْ يَرَ شعباً بأكمله يغرق في الحزن مثل شعبي» ص 59.

يذكرنا هذا المقطع في دلالته الزمنية بما رأيناه في الزيني بركات مع الرحالة البندقي وما نراه في الوحدة التي ينتهي بها الخطاب:

«منذ ألف لم يكن عربي. مرت به كل مذلات التاريخ والأحداث واحداً تلو الآخر. معزولة تافهة مرت كلها» ص 59.

لكن ما طرأ الآن يفوق كل المذلات التي عرفها الـ «عربي» في حياته . إن هذه الأشهر «حَرِيَّةٌ» باسم «عصور الظلمة» ، بل هي أشد عصور الظلمة ظلاماً.

تداخل زمن القصة المزدوج بزمن الخطاب عبر التناوب والتقطيع الزمني يشي بأن لا

مَسافة زمنية بين الماضي والحاضر رغم التحولات الطارئة لكن الهزيمة تتويج للزمن العربي المظلم . . .

2 ـ عودة الطائر إلى البحر

في رواية حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» نجدنا أمام مؤشرات زمنية عكس «أنت منذ اليوم» . وهذه المؤشرات الزمنية عكس الزيني بركات لا تمتد على مدى سنوات وأشهر ، إنها على صعيد القصة تمتد من :

5 حزيران 1967 ⟵ 20 حزيران 1967

إن زمن القصة محدود في سنة واحدة (1967) و 16 يوماً من شهر حزيران. تتخلل زمن القصة هذا إشارات زمنية خارجية تأتي إمَّا عن طريق الاسترجاع (1948 - 1925. .) أو عن طريق الاستباق (المستقبل) سواء تعلق الأمر برمزي (تذكره طفولته وهو ينظر إلى خارطة فلسطين) ، أو حلمه بالمستقبل أو بشخصيات أخرى (باميلا. . .) زمن الخطاب لا يحافظ على خطية زمن القصة ، ويتقدم إلينا من خلال الأقسام التالية :

أ ـ 11 ـ 20 ـ حزيران : تحت عنوان العتبة وفيه نجد رمزي وصديقته باميلا في الأردنّ يتنقلان بين المستشفيات ويعاينان آثار الحرب.

ب ـ 5 ـ 10 ـ حزيران : تحت عنوان أمواج الأصوات والريح الجنوبية ، ويقدم لنا هذا القسم من خلال ستة أيام متوالية ومترتبة تسلسلياً.

جـ ـ 11 ـ 20 ـ حزيران : تحت عنوان أيام عديدة من الغبار وفيه يتم استرجاع السنوات الأولى ونعاين من خلاله صفدي مع طلبة الكلية في الأردن يقفون على المخيمات ومساوىء الحرب.

نلاحظ من خلال هذا القسم أن زمن الخطاب في «عودة الطائر إلى البحر» نظير زمن خطاب الزيني بركات : إنه دائري منفتح يبدأ بلحظة من زمن القصة (انتهاء الحرب) عندما يصل رمزي لمعاينة النازحين والجرحى والحَرْقَىٰ بالنابالم . فقدم لنا هذه الوحدة على أنها عشرة أيام (11- 20 حزيران). ومن خلال ثماني صفحات فقط غير أن ما يحكى فيها لا يتجاوز يوماً واحداً ، واليوم الثاني لوصول صفدي إلى الأردن . وعبر هذا اليوم تظهر لنا صورة «الحرب/ الهزيمة». إن هذا القسم يقدم إلينا إذن كـ «استباق» .

في القسم الثاني نعود إلى الحكي الأول ، ومن خلال التسلسل يقدم لنا اليوم الأول من 5 حزيران ، ثم الثاني إلى السادس: أي بدءاً من يوم الاثنين 5 حزيران إلى يوم السبت 10 حزيران . نجدنا في هذا القسم أمام هيمنة «المشاهد» التي تأخذ طابعاً مزدوجاً ومتناوباً أي

أن الحكي ينتقل بنا من فضاء إلى آخر ، وفي الزمن الواحد . هذان الفضاءان هما :

1 ـ فضاء بيروت ، وبالأخص الجامعة حيث يدرس رمزي ، وحياته خلال هذه المدة.

2 ـ فضاء فلسطين من خلال عدة مدن فلسطينية يقدم لنا عبرها عالم الحرب ، وما تقوم به عدة شخصيات «محورية» : صبري محمود ـ أهل أريحا ـ عزمي عبد القادر ـ خالد عبد الحليم ـ علي عبد الرحيم . . .

وضمن هذه المشاهد تأتي بعض التلخيصات أو الاسترجاعات لكنها قليلة جداً ، بالقياس إلى المشاهد التي ترهن فيها الأحداث في الحاضر . ومن خلال التسلسل يفكر رمزي في اليوم الرابع في بعثة طلاب علم الاجتماع لدراسة أسباب النزوح إلى الأردن . وفي اليوم الخامس يقوم بجمع التبرعات ، وعن طريق الاسترجاع يتذكر أيام دراسته بأمريكا وهو ينخرط في تظاهرة قام بها الزنوج . . .

وأخيراً ، نجدنا في القسم الثالث أمام الحدث الأول (انتهاء الحرب) وصفدي مع طلابه ينتقلون بين المخيمات يقفون على آثار الحرب والهزيمة . وبهذا تنغلق الدائرة فانتهاء الحرب الذي ابتدأنا به نختم الرواية ، لكن هذا الانغلاق منفتح ، كما سبق أن رأينا مع «الزيني بركات» . فلعبة الشتاء والصيف التي رأيناها في الزيني بركات ، حيث يصبح الخطاب مقسماً قسمين : شتاء طويل يعقبه صيف قصير ، وشتاء أكثر طولاً ، تتخذ في «عودة الطائرة» وَجْهاً آخر من خلال «لعبة» الزمن الذي تم توظيفها في الخطاب.

تظهر هذه اللعبة ، في تأطير الزمن ضمن «قصة الخلق» المستمدة من سفر التكوين ، وهكذا نفتح الوحدة الأولى على :

«العالم ماء ، والظلام يغمر كل شيء .
الشمس مطفأة والقمر لم يوجد بعد (. . .)
الأسطورة التوراتية تتكرر ، فالأرض
خربة وخالية . . . » ص 9.
يأخذ العربي موقع «الرب» : «يقول ليكن نور . النور لا يكون (. . .)
لا سماء فوق العربي . . . » ص 9.

إن هذه الوحدة وإن أتت على صعيد القصة كـ «استباق» ، فإنها تأخذ بعداً آخر ، كالذي رأينا مع «أنت منذ اليوم» ، فإن موقعها في الخطاب ومن خلال «المطلع» (الخلقي / التكويني) يعطيها موقع كونها سابقة على الأيام الستة التي ستلي . إنها «بمثابة» اليوم الصفر (العتبة) ، وما يساعدنا على اعتبارها كذلك أن الأيام التالية هي أيام الخلق الستة الموجودة كما في سفر التكوين ، لكن هذه الأيام الستة لم يخلق فيها العربي إلا «الهزيمة»

و «الظلام» ، ويأتي القسم الثالث الذي هو «تكرار» للقسم الأول لا ليكون «تكرارياً» ، ولكن امتداداً . إنه اليوم السابع : (اليوم الذي استراح فيه الرب) .

نفتح القسم الثالث بنفس ما افتتحنا به القسم الأول:

«في اليوم السابع لم يسترح ، ومن المؤسف أن يومه السابع ليس **يوماً واحداً** . **لا يدري إلى أي حد يمتد في المستقبل، يحس أنه أيام عدة** (. . .) **يومه السابع أشهر**. ربما **سنوات** . كل ما خلقه العربي في **الأيام الستة الأولى** كان غباراً. . .» ص 147.

وإذا كنا قد رأينا في بداية الوحدة الأولى «**الظلام يغمر الأرض**» فإننا في الوحدة الثالثة التي لا نعتبرها «تكرارية» إلا ظاهرياً نجدنا أمام «**الظلام يعود ليغمر الأرض**» . إنها الدائرة المنفتحة : رمزي صفدي ـ كعربي في أنت منذ اليوم ـ المنفي عن وطنه والذي درس في أمريكا لا يمكنه إلا أن يرى الزمن الماضي ممتداً في الحاضر ، وظلام اليوم أشد من ظلام الأمس:

«**في السابق** (المقصود 1948) لم يكن بإمكانه أن يزور حيفا ويافا وعكا وصفد والناصرة والرملة واللد **والآن** (المقصود بعد حزيران 67) لا يمكنه **بالإضافة إلى ذلك** أن يزور القدس ورام الله وبيت لحم والخليل ونابلس وجنين وقلقيلية وطولكرم ، لا يصدق ، لا يصدق. ماذا يجري لبلاده؟» ص 148.

3 ـ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل

إذا كانت القصة ترهن في الحاضر القريب ، من خلال وقوعها في الحاضر زمنياً (ما قبل 10 حزيران) في «أنت منذ اليوم» وما بين 5 حزيران و20 منه في «عودة الطائر إلى البحر» ، فإن زمن القصة في الوقائع الغريبة يتمّ استرجاعه بعد وقوعه. إن القصة سابقة ويتم ترهينها كشيء تم ومضى.

يبدأ زمن الخطاب بـ إعلان «اختفاء» سعيد المتشائل ، ويأتي زمن القصة لتفسير أسباب هذا الاختفاء . هكذا نفتح الخطاب على استباق : «سعيد اختفى مع الفضائيين» . إن هذا الاستباق هو نهاية القصة . وبعده يتم الانتقال إلى الماضي (بدء القصة) ، ويظل الخطاب متمحوراً حول حياة سعيد المتشائل ، وينتهي بإعلان اختفائه : إننا من تسجيل الاختفاء والرجوع إلى عالم ما قبل الاختفاء وصولاً إلى الاختفاء نجدنا أمام الشكل الدائري الذي سبق أنْ لمسناه في الزيني بركات وعودة الطائر إلى البحر :

أ ـ الاختفاء
ب ـ ما قبل الاختفاء.
جـ ـ الاختفاء.

بعد المقطع الذي يسجل فيه اختفاء سعيد المتشائل ، نجدنا ننتقل إلى الوحدة الثانية (سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت بفضلة حمار!) الذي يبتدىء بـ «لنبدأ من البداية . كانت حياتي كلها عجيبة . . . » ص 16 .

وليست هذه البداية إلا بداية ولادته الثانية سنة 1948 حين قامت الدولة الإسرائيلية ، وقتل أبوه ونجا بفضل حمار مات مكانه . وقبل استشهاد والده نصحه بالدخول إلى إسرائيل والاتصال بالخواجا سفسارشك الذي كان أبوه على اتصال به . وعندما ينجح في الدخول إلى إسرائيل في صيف 1948 يخبرنا سعيد أنه يحتفل بعيد ميلاده الرابع والعشرين .

إن زمن القصة يبدأ بسنة 1948 وينتهي ببضع سنوات بعد 1967. ولما كان الخطاب مقسماً إلى ثلاثة كتب : يعاد ـ باقية ـ يعاد الثانية ، فيمكننا الحديث عن زمن الخطاب وفق تسلسل هذه الكتب بهدف معاينة كيفية تعالقه بزمن القصة وتحولاته .

1 ـ الكتاب الأول: (يعاد) ونجد زمن القصة فيه يبتدىء كما قلنا باستباق نخبر فيه عن غياب سعيد واختفائه . وبعد ذلك يتم الانتقال إلى الحكي الأول صيف 1948 وسعيد يحاول الدخول إلى إسرائيل . وينتهي زمن القصة في هذا الكتاب بسنة 1951 ، كما أمكننا ضبط ذلك من خلال بعض المؤشرات .

إن زمن القصة هنا لا يتسع لأكثر من أربع سنوات ينجح فيها سعيد في الدخول إلى إسرائيل وعمره 24 سنة ويصبح زعيم اتحاد عمال فلسطين ، يسكن في بيت هجره العرب ويلقى رجل الفضاء . تَزُورُهُ «يعاد» حبيبته الأولى يوم 11 دجنبر 1948 مُحْتَجّة على ما فعله بأبيها وأخيها لأنه قيل لها إنَّ سعيد رأس الخيش هو الذي كشفهما فأنكر أن يكون سَعِيدَ الْخَيْشِ هذا أَوْ لَهُ به معرفة. تبقى عنده إلى الفجر ، فيطوق الجنود البيت ، يعتقلونها وهي تصيح بأنها «ستعود» . هذه الأحداث لا تقدم لنا بهذا الترتيب إذ أن الاسترجاعات الخارجية تلعب دوراً كبيراً في إضاءة جوانب من حياة سعيد قبل 1948 (طفولته ـ قصته مع يعاد والمدير . . .) بل وحول أسرته ، إلى وقت تفكيره في الدخول إلى إسرائيل عام 1948، وإلى جانب هذه الاسترجاعات نجد استباقات تتصل بحرب 1967 يتم استدعاؤها عندما سكن بيت أحد العرب : فتوصف البيوت وكؤوس القهوة التي ظل ينتظرها مدة عشرين عاماً . وهذان الاستباقان ، ولا سيما الثاني سيتم الحديث عنهما في حينه .

إن هذه المفارقات الزمنية جاءت عَنْ طريق التضمين، وأحياناً التضمين الذي يمتد على صفحة أو صفحتين (ص 45 - 47) . وبعد انتهاء المفارقة يستعمل الراوي مثل هذه الإشارات : «لنعد، يا محترم . . . » .

2 ـ الكتاب الثاني (باقية) يبدأ بتعليق الراوي بأنه لم يتمكن بالكتابة بسبب أمن إخوانه

الفضائيين . ويبدو لنا زمن القصة هنا يمتد من سنة 1951 إلى الهزيمة 1967 . يبدأ هذا الكتاب بمجموعة من التداخلات الزمنية المتصلة بالماضي والحاضر والمستقبل الذي تم الحديث عنه أو دخوله ضمن زمن القصة : إذ نجد سنوات تتصل بـ أيلول 1972 (ميونيخ) 1970، ومحاكمات الفدائيين في 1972. كل هذه التداخلات الزمنية تأتي في سياق الحديث عن «الفضائيين» أصحاب سعيد المتشائل . . . يبتدىء زمن القصة في هذا الكتاب ذات ربيع يخرج فيه سعيد إلى صيد السمك ، فيتعرف على الطنطورية (باقية) . وعندما تقع انتخابات الكنيست سنة 1951 يفوز الشيوعيون في جسر الزرقاء فيبعث سعيد لمواجهة الشيوعيين ويقبلون تزويجه من «باقية» بعد أن نَهَاهُ «المعلم» سابقاً عنها . تخبره باقية بسر الكنز الذي فيه ذهب جدتها ووالدتها قرب شاطىء الطنطورية . يولد لهما ولاء. وفي الرابعة من عمره يصحبانه إلى الشاطىء لتفقد الكنز . وعندما يصبح ولاء يافعاً في 1966 يذهب إلى الكنز فيجدُه سلاحاً . تلتحق به أمّه ويختفيان في البحر . يحمل العسكر سعيداً إلى بيته . وفي السنة الموالية يسمع في المذياع عن كتيبة تحمل اسم «الطنطورية» . وكما رأينا في الوحدة السابقة نجد هذا الزمن لا يقدم بهذا الترتيب ، إذ تحدث مفارقات استرجاعية خارجية ، وأخرى استباقية خارجية تتصل بـ 1970 و 1972. لكن هذا الترتيب يظل هو المؤطر . إن زمن القصة هنا يتسع لـ 17 لسنة أي من 1951 إلى 1967 .

3 ـ الكتاب الثالث : يعاد الثانية : يدور زمن القصة في هذا الكتاب حول أحداث 1967 . وتبدأ على غرار الكتاب الثاني بفذلكة طويلة تتصل بحلم سعيد المتشائل وهو يركب خازوقاً . وعن طريق الاستباق نعلم لقاءه بيعاد الثانية ودخوله السجن . ويأتي تفسير ذلك عن طريق الترتيب . في 1967 ، نادى الراديو العرب برفع الأعلام البيضاء إيذاناً بالاستسلام فيقوم سعيد المتشائل فيرفع علماً فوق بيته. فيعتقل لأنه اعتبَرَ حَيْفًا مُحْتَلَّةً. وفي السجن يتعرف على سعيد ابن يعاد وعندما يخرج من السجن يصبح يبيع الخضر في وادي النسناس ، فتزوره يعاد الثانية تسأله عن أخيها سعيد وهي بنت يعاد الأولى ، تركب معه السيارة وتدخل بيته القديم . تجلس على السرير نفسه الذي جلست عليه يعاد الأولى ، ويطوقهم البوليس :

«ودعتني يعاد مصافحة . ثم اقتربت بوجهها من وجهي ، وقالت : هل قبلت والدتي قبل رحيلها يا عماه؟

قلت : حالوا ما بيني وبينها؟

قالت : إذن ضاعت عليك القبلة الثانية ومضت» .

إن المشهد الذي رأيناه مع يعاد الأولى يتكرر هنا ، لكن مع بعض التغيير ، فالأول كان في 1948 وهذا الثاني يجري في 1967 تغير الصهيوني وتغيرت يعاد ، بهذا المشهد تكتمل دائرة الخطاب . فالرجوع إلى البداية يمارس على صعيد الزمن كما على صعيد وعي

الشخصيات ، لكن مع اختلاف (حوار سعيد مع يعاد الثانية قبل أن تخرج) وتنتهي هذه الوحدة بمسك الختام وبعدها يأتي تعليق المروي له . في مسك الختام يجد سعيد نفسه فوق خازوق يتحدث إلى صديقه القديم يعقوب وبعده الرجل الكبير . . . يسترجع يعاد الأولى وباقية ويعاد الثانية وأهم الأحداث الواردة في القصة ، ويأتي المقطع :

«ورأيت يعاد ترفع رأسها إلى السماء وتشير نحونا ، وتقول :
حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس». ص 205.

وينتقل المروي له في نهاية الخطاب إلى البحث عن سعيد المتشائل لأن رسائله كانت ترد إليه مدموغة في بريد عكا وفي مستشفى الأمراض العقلية وبعد التفتيش يجد أشخاصاً نظراء له في الاسم : سعدي نحاس الملقب أبو الثوم . ويقال أبو الشوم . . . » ص 207. ويظل المروي له راغباً في المساعدة للعثور على سعيد! وبَعد إلغائه لقصة اختفائه مع الفضائيين ، ينغلق الخطاب بقول المروي له : «فكيف ستعثرون عليه ، يا سادة يا كرام ، دون أن تتعثروا به؟!» ص 208.

إنها بنية دائرية مفتوحة كما نلاحظ تبدأ بالإعلان عن اختفاء سعيد (وهو يذكرنا ببدء اختفاء الزيني بركات) ، ويتم الحكي لإبراز دواعي اختفائه ، مع الإشارة منذ الوحدة الأولى إلى التجائه إلى دياميس عكا ، ولقائه بالفضائيين بين الفينة والأخرى . من يعاد الأولى إلى يعاد الثانية تنغلق الدائرة ، وتوحي يعاد الثانية باحتمال وجود يعاد ثالثة عليه أن ينتظرها! . . .

4 ـ الزمن الموحش

يتقدم إلينا خطاب قصة «الزمن الموحش الروائي بصورة قريبة مما سبق أن رأيناه في «أنت منذ اليوم». فانعدام المؤشرات الزمنية التي تساعدنا على ضبط زمن القصة و«اللعب الزمني» الشديد التعقيد ، كل ذلك يعطي للزمن في «الزمن الموحش» خصوصيته وفرادته . إنه كتيمة مركزية تتضافر وتيمات أخرى، وكتقنية لسردية تحتفظ بخصوصيتها، ولهذا الطابع يمكن اعتبار رواية الزمن الموحش «رواية زمن» فهي تفكير في الزمن وتشكيل زمني على مستوى الخطاب . نركز في تحليلنا على المستوى الثاني الذي يأخذ فيه «اللعب الزمني» على صعيد الخطاب مكانة هامة .

على غرار «أنت منذ اليوم» تتمحور قصة الخطاب على الراوي ـ الشخص (عبدالله شلبي) . فهو نظير «عربي» يهاجر من قريته إلى دمشق ، «هجير» في رواية سبول . . ولشبلي زميل حميم «راني»، الذي يستقطبه للحزب، وهو من قرية الراوي. إنه مثيل «صابر» . يبدأ زمن القصة في الزمن الموحش وشلبي في دمشق يشتغل موظفاً : حياة روتينية دائرتها محدودة : البار/ جلسات مع المثقفين/ بيوت أصدقائه/ بيوت عشيقاته/ البيت الذي يسكنه :

«زمن قاس بيده سوط ، يسوقك من بوابة البيت إلى مستنقع الوظيفة ، ثم إلى الشوارع والأمكنة الأخرى». ص 64.

هذا هو الفضاء الذي يتحرك فيه الراوي ـ الشخص ، محدود وضيق . ومن خلال لقاءاته الدائمة مع زملائه الثابتين (راني ـ سامر ـ أمينة ـ منى) والذين يضطر إلى الذهاب إليهم في بعض اللحظات (وائل الأسدي ـ مسرور) ، يقدم لنا عالم القصة من خلال حيواتهم وعلاقاتهم ببعضهم ، أفكارهم ورؤيتهم للأشياء . إننا لا نجدنا أمام قصة بالمعنى المتعارف عليه . إنها حياة شبلي في دمشق وهواجسه التي لا تنتهي ومعاناته مع «الزمن» الذي لَمْ يُبْقِ نعتاً إلا ونعته به وهو يحاور الشخصيات أو يتحدث إلى ذاته . إنه عالم «عربي» بمغامراته وكوابيسه وثقل الريف الذي يحمله معه.

ينتهي «زمن القصة» بالهزيمة، هزيمة 67 وبها ينتهي الخطاب. إن زمن القصة هنا نظير أنت منذ اليوم يسجل حياة شبلي خلال سنوات قبيل الهزيمة فكيف قدم لنا الخطاب هذا الزمن؟

يبتدىء الخطاب بالإعلان عن «أناس» غير محددين:

«هاهو قادمون من الجبال والسهول زحفاً باتجاه المدن. في عيونهم غضب، وعلى جباههم غبار ومجد منتظر (. .) لواء فرحهم معقود وأنا حاديهم، ومعنا مسرة وبنادق (. . .) زحفاً باتجاه المدن التي سقطت تحت ضربات الطلائع الأولى. . .

«الآن يبدو العالم صحواً أكثر عن أي وقت مضى صحو يشبه هدوء بحيرة غب أعصار. . .

إنني أتذكر الآن بهدوء تام كيف نفخت الريح في تلك الأدوية (. . .) ثم فجأة لم يبق غير الصدى النائح فوق البوابات التي عاودها صمتها القديم. . . «ص 9».

إن هذا الصوت الذي نفتح به الخطاب ـ زمنياً ـ هو «صوت» ما بعد زمن القصة. إنه إعلان عن زمن لم يبدأ بعد. ومن خلال المقطع الذي أثبتنا تبدو لنا المسافة الزمنية بين: الآن والأمس.

في الآن نجدنا أمام زمن آخر، زمن الحركة الذي ينتظره المجد والفرح إنه زمن الصحو المغاير لزمن الأعصار السابق.

وفي الأمس نجدنا أمام «الزمن الموحش» زمن المدن الساقطة تحت ضربات الطلائع الأولى. إنه زمن البحيرة الآسنة الذي كانت تنفخ فيه الريح.

وفي هذه ـ الآن ـ يتم «التذكر»، «استجراع» زمن الأمس بكل الإشارات «السلبية»

التي ألمحنا إليها. إن الآن هي زمن ما بعد الهزيمة الذي فيه يُرَهَّن الزمن الماضي. إن زمن الخطاب ترهين للزمن المحش في الآن. بذلك يتحقق البعد الأول الذي يجعل رواية «الزمن الموحش» رواية زمن: إنها استرجاع الزمن الماضي عن طريق الترهين في الحاضر و «محاكمة» هذا الزمن. أمّا البعد الثاني، فيمكننا تبينه في تخطيب الزمن من خلال ما أسميناه «اللعب الزمني».

بعد الإعلان السابق الذي أومأنا إليه، نجدنا أمام بدء الحكي الأول الذي يتم عن طريق إعلان ثان «اختفاء» مُنىً ورحيلها: لقد رحلت مُنَى ولم تبق إلا الذكرى. إن كل شيء سيقدم إلينا عن طريق التذكر. لكن هذا الماضي سيتم ترهينه في الحاضر وكأنه يعيشه مِنْ جديد، ولعل صيغاً زمنية من قبيل «كنا. . . الآن. . » خير دليل على ذلك. يظل يطالعنا دائماً غياب منى ولكن ضمن ذلك ترهن حياة شلبي ومنى مراراً، ويتحدثان عن زملائه (سامر/ وائل/ راني. . .) الشيء الذي يشي بتداخل الماضي والحاضر، إنهما زمن واحد.

يتجلى هذا في كون الخطاب، كما رأينا في «أنت منذ اليوم»، وإن بشكل مختلف تماماً يخرق المسافة الزمنية بين الواقعي (الحال) والمتذكر (الذاكرة): يرهنان ويتقابلان ويتضمن أحدهما الآن. فبعد ذلك الإعلان المقدم كاستباق نَعود إلى المراحل الأولى التي تعرف فيها شلبي على منى، فتحكي له عن طفولتها وعن زوجها المقتول من لدن إخوته وبنتها ميسالينا. كما يحكي هو أيضاً طفولته في القرية. وعبر هذا الاسترجاع نتعرف على حداثة مجيء شلبي إلى دمشق. ويأخذ «تسلسل» الأحداث هذه الخطية. لكنه التسلسل الذي يختلف عن الذي نعْرف، فبإمكاننا من خلال قراءة جزئية تبينه وهو يستوعب بنيات زمنية مفارقة: الإسترجاعات الإستباقات الداخلية والخارجية. وعندما ترهن هذه المفارقات، يصبح من الصعب الإمساك بتطور الأحداث أو «تسلسلها» زمنياً.

وعندما نعرف أنَّ الخطاب يقوم على أساس «المقاطع» السردية المستقلة عن بعضها البعض: كثرة اللوحات والمشاهد التي هي نتاج التقطيع السرد والزمني في آن تتبدى لنا صعوبة ضبط ذلك التسلسل.

بعد قراءة الرواية عدة مرات، أمكننا الوقوف على التمفصلات الزمنية الكبرى، وفق تقسيم الفصول كما يقدمها لنا الخطاب على الشكل التالي:

الفصل الأول: (ص 9 – 91). يبدأ بالإعلانين المشار إليهما أعلاه. وضمنهما يكون الرجوع إلى الحكي الأول: قصته مع منى ذات صيف، ركوب الباص، وجلوسه مع راني في النادي الصيفي وعند شبلي رغبة في التعرف على المثقفين. يعاشر أمينة في بيتها، وتعرفه على سامر الذي يقدمه له راني تتكرر زيارته لأمينة، وجلساته الخمرية والنقاشية مع

سامر البدوي (الشاعر). ضمن هذه التمفصلات الكبرى، نجد إسترجاعات إلى الوراء (الحديث عن طفولته وأسرته ـ نظرته كريفي إلى دمشق ـ طفولة منى ـ علاقته مع راني الذي استقطبه للخرب)، وإلى جانبها نجد إستباقات: ما تتوقعه دمشق ـ الحرب ـ آراء أبيه عما سيجري.

كل ذلكّ يقدِّم لنا من خلال مشاهد متقطعه يتداخل فيها الماضي بالحاضر، والمُعاش بالمتذكر ـ لكن هذه المشاهد تقدم إلينا على أنَّها تجري الآن.

الفصل الثاني: يأخذ هذا الفصل بعداً آخر، إذ يبدأ الراوي من محاولة الكشف عن عالمه وعالم شخصياته من الداخل. فيقدم لنا صورة عن سامر البدوي من منظوره، ثم بعد ذلك وائل الأسدي الضحية والجلاء الذي يلجأ إليه عندما يهاجر راني ليهيء رسالة الماجستير، وزمنياً نجدنا هنا في فصل «الشتاء». يتركز الحديث على وائل الأسدي من خلال جلساته معه إلى جانب هدى شعراوي وناديا وخروجهما إلى الطبيعة. ويكون هذا هو الإطار العام، وضمنه تأتي الإسترجاعات (في الباص) والتكرارات المتعددة (زيارته بيت أمينة) وزيارته بيت مسرور وديانا، والتذكرات التي تأخذ أحياناً استذكار الطفولة أو الحلم بالأب أو قصته مع منى، يكتب إليه راني من بيروت ويجيبه شبلي ملخصاً الأحداث الطارئة والسابقة (علاقته بمنى ـ أمينة ـ وائل. . .) كل هذه الأشياء تأتي متداخلة ومتجاورة ومرهنة كلها في الحاضر، ومتضمنة كذلك لما ينتظر في المستقبل.

الفصل الثالث والرابع والخامس: يرجع راني من بيروت يسأله عن أمينة ودمشق ومُنَى، فيقول له بإن منىٰ «سترحل». وإذا كنا قد رأينا في الفصل السابق محاولة لرسم صورة داخلية وخارجية عن الشخصيات، فهنا نجدنا أمام محاكمة وعيها، وعن طريق اللعبة الزمنية نفسها (التقطيع ـ التضمين ـ التداخل) يظهر لنا وعي كل الشخصيات واضحاً بجلاء، لا سيما وإن الزمن هنا يأخذ بعداً آخر: فصوت «مِينَاحِيم بيغِيْن» يصبح حاضراً، ومرهناً بجلاء بتحديه وتهديداته، ووائل بسرعته الجنونية يصطدم بشجرة ويموت وراني يقول بضرورة «الخروج» من عصر الإنحطاط. إنه الخريف: صوت بيغن يهدد. يموت سامر، ويقتل مسرور ديانا، ويسقط عالم كبيت طيني يحلم به شبلي، ويتهدم البيت وسيادة الهدوء الجنائزي. تقع الهزيمة الكبرى لزمن موحش ومقفر، ولا يعود الراوي يتذكر بعدها شيئاً.

على صعيد هذه التمفصلات الكبرى نجدنا أمام صيف وشتاء وخريف أمام «بداية» و «نهاية» تتداخل الأزمنة ويحدث التوقع: خراب عالم بكامله، وتأتي الرواية لتعرية هذا الزمن في هذا المكان (دمشق) من الداخل. ومن خلاله تتعرى الذات، تلعب الذاكرة دوراً مركزياً. لكن الحلم بالغد وَ «مُنَى» الراحلة التي تظل هاجساً مركزياً من بداية

الخطاب إلى آخره يظل وارداً، إن هذا العالم لا يمكن ألاّ يرثى : يصدر الخطاب بـ «مراسيم دفن» ويذيل بملاحق ضمنها «مراثي إرميا». ما موقع الإعلان الأول الذي مهدنا به؟ يظل ذلك الصوت الذي يصعب التحقق منه! وينتهي الخطاب من خلال مذكرات منى بإنها تلد لكنها تلد الولد المشوه :

«. . . كتلة من اللحم والدم الممزق لا علاقة له بالآدميين. لقد ولدت الأرض المطعونة طفلاً عليل الجسد عليل النفس «ص 310».

إن هذا المستقبل نتاج ليس الماضي القريب بل نتاج قرون عديدة، وما اللعب الزمني الذي يكسر منطق الزمن المتسلسل إلاّ خير دليل على أن التداخل بين الذاكرة والمُعاش، بين الماضي بمختلف مراحله والحاضر في مختلف تحققاته والمستقبل والتضمين والترهين، إلاّ سمات تجسد هذا الزمن ويربطنا هذا التجلي الذي وقفنا على بعض عناصره فقط وبإجمال، بما رأيناه حيث أن «الزمن» يصبح موضوعاً للتفكير والتأمل يتأكد لنا كون «الزمن الموحش» هي فعلاً «رواية زمن». وهذا يستدعي قراءة خاصة لها على هذا المستوى.

5 ـ خاتمة :

إن الروايات الأربع التي حاولنا معاينتها هنا زمنياً وبإجمال، تتقدم إلينا وفق الخصائص التالية :

1 ـ إنها جميعاً تركز على حياة شخصية محورية من خلال مرحلة زمنية محددة : مرحلة الشباب بالأخص، وهذه المرحلة نجدها ممتدة لتغطي سنوات عديدة، باستثناء عودة الطائر التي تُشَيّد على سنة واحدة، ومن خلال التركيز على الحياة المحددة زمنياً، نجد ذلك يتم ضمن فضاء محدد : دمشق ـ فلسطين ـ بيروت ـ «هجير»، وفي إطار تفاعل الشخصية مع فضائها الذي تتحرك فيه وعالمها الإجتماعي، تقدم لنا صورة زمنية عن عالم القصة في فترة زمنية محددة، تنتهي في الغالب بـ 1967.

2 ـ لم يقدم لنا زمن الخطاب هذه الحياة الشخصية في محيطها الذي تعيش فيه عن طريق التسلسل. إن البناء الدائري هو المهيمن، يتجلى هذا من خلال اللعب الزمني الذي نسجله من خلال :

أ ـ كثرة المفارقات الزمنية التي تشوش ترتيب الأحداث وتسلسلها. هذه المفارقات نجدها تتحرك نحو الأمام (الاستباق) ونحو الخلف (الاسترجاع). تأتي هذه المفارقات إما داخلية أو خارجية.

ب ـ كثرة المشاهد والتقطيع الزمني : إلى جانب المفارقات كعنصر تكسيري للترتيب،

نجدنا أمام كثرة المشاهد وتداخلها وفيها ننتقل من زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره. وفي هذه الإنتقالات يتم تقطيع الزمن والسرد عن طريق:

1 ـ التضمين: حيث نجد حدثاً يتضمن حدثاً آخراً وهو مختلف عنه زمنياً وسردياً.

2 ـ التناوب: يتناوب حدثان، لكن أحدهما يقع في الحاضر والآخر في الماضي.

3 ـ التأطير: يكون فيه حدث معين يطرأ في الحاضر، لكنه يظل مستمراً وعن طريق التقطيع تتعدد المشاهد المختلفة زمنياً، لكن حَدثاً مركزياً يظل يستوعبها جميعاً ويتداخل مع بعضها. وهذا البعد نجده غالباً في الزمن الموحش.

جـ ـ كثرة التداعيات الحرة التي ندخل فيها بنية الحلم والخطابات المسرودة ذاتياً، والتي تأتي غالباً في صيغة الحكي التكراري الذي نجد الذاكرة تلعب فيه دوراً خاصاً، وهذا بدوره يسهم في تأكيد ما تقوم به المفارقات والمشاهد التقطيعية، حيث تتداخل الأزمنة المتخيلة أو المتذكرة مع الأحداث المعاشة.

3 ـ علاوة على ما رأيناه، أعلاه نجد مختلف أحداث القصة المقدمة إلينا والتي يمكننا إعادة ترتيبها بالإعتماد على المؤشرات الزمنية، كيف إنها ترهن في الحاضر (باستثناء الوقائع الغريبة). وهذا الترهين يجعل من الصعوبة بمكان تمييزها عن بعضها في غياب المؤشرات الزمنية. ويتجلى لنا هذا بشكل واضح في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم.

4 ـ إن البعد الزمني يأخذ في هذه الخطابات مكانة خاصة بسبب الطريقة التي قدم بها في الخطاب، إذ يظهر لنا بجلاء إن الخطاب الروائي يقدمه لنا وهو يقوم على أسس لا نراها في الخطابات التقليدية. وهذه الأسس التي تبرز لنا البعد الدائري الذي أشرنا إليه يدعونا إلى معاودة النظر في هذا البعد على الصعيد النصي بربطه بالدلالة وذلك من خلال معاينته على صعيد البناء.

هذا ما سنحاول القيام به بعد تسجيل خلاصات عامة حول مكون البعد الزمني من خلال ما استعرضناه في هذا الفصل.

خلاصة

انطلقنا من مقدمة نظرية حول الزمن، وبعد طرحنا لأهم القضايا والمشاكل التي يعرفها تحليل هذا المكون في اللغة العربية، انتقلنا إلى قراءة الزيني بركات زمنياً، من خلال وقوفنا على التمفصلات الزمنية الكبرى كما يقدمها لنا زمن الخطاب في علاقته بزمن القصة، ثم قمنا بتحليل وحدات الخطاب العشر محاولين الكشف عن كيفية إشتغال زمن الخطاب على زمن القصة، وطرائق تقديمه إياه، وبعد إجرائنا مقارنة بين زمن الخطاب الروائي في الزيني بركات وزمن الخطاب التاريخي من خلال مقطع لابن أياس، أمكننا إبراز خصوصية زمن خطاب الرواية والإنتقال إلى محاولة معاينة أهم تجليات زمن الخطاب من خلال أربع روايات ظهرت في الحقبة نفسها التي ظهرت فيها الزيني بركات.

فكان أن وقفنا على مجموعة من السمات والخصائص التي يتميز بها الخطاب الروائي الذي حللنا. ومن أهم هذه الخصائص أمكننا استخلاص ما يلي:

1 ـ إن زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن القصة بنفس الترتيب الذي يحتويه الزمن الثاني. وحتى عندما يكون الترتيب مؤطراً، ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو إستباقية داخلية أو خارجية.

2 ـ تبتدىء أغلب الروايات باستباق وهكذا نجد الزيني بركات تفتح على إعلان إختفاء الزيني بركات والوقائع باختفاء المتشائل، والزمن الموحش بإعلان رحيل «منى» وعودة الطائر بتسلق صفدي جبلاً في الأردن. بعد هذا الإستباق نجدنا أمام «الحكي الأول» الذي نعود فيه إلى قصة الزيني بركات وتوليه الحسبة خلفاً للمحتسب المعتقل، وإلى دخول المتشائل الأرض المحتلة بعد ولادته الثانية في 1948 وحداثة قدوم شبلي إلى دمشق ووجود صفدي في جامعة بيروت في اليوم الأول لبدء الحرب، لكن الانتقال من الاستباق إلى الحكي الأول لم يتم بشكل عادي إلا في الوقائع حيث يفصل بينهما بـ «التوقف» «ولنبدأ من البداية» أما في الروايات الأخرى فيتم بنوع من الارتباك نحس به كقراء:

ـ في الزيني بركات ينتهي الإستباق في الوحدة الأولى والفجر قريب. وفي الوحدة الثانية، نجدنا أمام «أول النهار» مع إعلان إعتقال المحتسب السابق ولا نتبين إنتقالنا من

الإستباق إلى الحكي الأول إلا بعد مدة طويلة ونفس الشيء نستشعره في «الزمن الموحش» حيث حاولنا الوقوف على مشاكل تحديد الحكي الأول. وفي عودة الطائر لا نتبين الحكي الأول إلا من خلال المؤشرات الزمنية، على اعتبار أن الإستباق يؤطره «اليوم الصفر» تتلوه الأيام الستة.

3 ـ عندما يأخذ زمن القصة «ترتيبه» يصل إلى نقطة الإستباق الأول الذي فتحنا به الخطاب، فيتجاوز. بتحقيق الإستباق تكتمل الدائرة، لكنها سرعان ما تتفتح وهي تـشي باستمرار الوضع السابق لكن بشكل أكثر تبدلاً مما كان عليه:

ـ في الزيني بركات: لا نتبين أسباب اختفاء الزيني بركات، إلا في الوحدة ما قبل الأخيرة (922هـ) إبان الحرب لكنه في الوحدة الأخيرة يظهر من جديد، لكنه يظهر محتسباً في دولة العثمانيين المحتلين (923).

ـ في الوقائع: تقدم ما بين الفينة والأخرى ضمن الترتيب إشارات إلى لقاء المتشائل للفضائيين، أو إنه لم يكتب سبب «من الفضائيين»، لكنه في الوحدة ما قبل الأخيرة يختفي وهو طائر في السماء مشكلاً غمامة. وفي الوحدة الأخيرة، يبحث المروي له عن الراوي. ويبقى الخطاب زمنياً مفتوحاً للتساؤ ل عمن هو هذا المختفي؟.

ـ في عودة الطائر: نجد صفدي مع زملائه في الأردن (في الوحدة الأخيرة) بهذا تكتمل الدائرة لكن نهاية الأيام الستة لا يعني إلا أن اليوم السابع، كما جاء على لسان الراوي، طويل جداً. وبذلك يحدث الانفتاح أيضاً.

ـ في الزمن الموحش: يسجل بين الفينة والأخرى حضور منى وإعلان أنها رحلت أو سترحل. وفي الملاحق يظهر من خلال مذكرات منى أنها ولدت (آدم)، الولد الذي كانت تتمنّى، مشوهاً: مات والد الراوي متسمماً بالخمر، وعنه ورث شبلي حب الخمر والنساء. يموت سامر ووائل وديانا. بهذا تنتهي القصة (موت زمن موحش) لكن الابن ـ المستقبل يولد مشوهاً وميتاً.

4 ـ إن إنفتاح الدائرة لا يعني التحول الإيجابي ولكن إستمرار الماضي انمـا بشكل أكثر سوءاً.

5 ـ هيمنة المفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة تتوازى وهيمنة المشاهد المنتقل فيها من فضاء إلى فضاء ومن زمن إلى آخر ومن حدث إلى شخصية تبرز بوضوح تكسير خطية زمن القصة وتقريب المسافة بين الأزمنة المعاشة والمتخيلة والكامنة في الذاكرة والمحتملة أيضاً (الإستباقات) إنه زمن واحد، وإن كان متعدداً شكلياً بتعدد مؤشرات الزمن (سنوات ـ شهور. . .)، وأزمنة حدوثه، ولكنه في وحدته يتشكل، وفي تشكله يزداد تعقيداً.

6 ـ لا يقدم لنا الزمن فقط كزمن لجريان أحداث وتقديمها، ولكنه يقدم أيضاً كتيمة مركزية أحياناً كما في الزمن الموحش أو كهاجس تختزل فيه كل هواجس الشخصية وهمومها (عربي ـ صفدي ـ زكريا بن راضي. . .).

بمثل هذه السمات التي حاولنا تلخيصها باختزال يقدم إلينا زمن الخطاب وهو يشتغل على زمن القصة بشكل مختلف عما إعتدنا عليه في الروايات التقليدية زمن يصعب الإمساك به وتحديده بدقة، ولا سيما في الروايات التي تقل أو تنعدم فيها المؤشرات الزمنية (الزمن الموحش ـ أنت منذ اليوم ـ الوقائع الغريبة). إنه أخذ هنا مظهر محاولة الخروج على زمن الخطاب السائد، وخلخلة زمن القصة معطياً إياه بذلك نحوية خاصة، وفيها نستخلص خصوصية زمن الخطاب وجدته واختلافه في آن معاً.

فما هي دلالة هذا الزمن وما هي الأبعاد التي يرمي إليها الروائيون بناء على هذا الاشتغال الزمني؟ ذلك ما نلاحظه في بناء النص من خلال حديثنا عما نسميه بـ «زمن النص».

الفصل الثاني

صيغة الخطاب

1 ـ تمهيد نظري.
2 ـ تعدد الخطاب تعدد الصيغ.
3 ـ اشتغال صيغ الخطاب.
4 ـ خصوصية صيغة الخطاب في الزيني بركات.
5 ـ الصيغة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي.
6 ـ صيغة الخطاب الروائي العربي.

I ـ تمهيد نظري:

1 ـ تقديم :

1.1. مع الشكلانيين الروس والمواقف النظرية التي مارسها هنري جيمس وطورها أتباعه نظرياً، وبالأخص بيرسي لوبوك أمكن الحديث عن تجربة نقدية جديدة لعبت دوراً كبيراً في تطور النقد الروائي بشكل عام. وخطت الطريق أمام كل الممارسة النقدية المؤسسة على قواعد وَمحاولات الشكلانيين الروس والنقد الأنجلو ـ أمريكي منذ بدايات هذا القرن.

انطلقت المحاولات الأولى من قاعدتين أساسيتين: فمع جيمس وأتباعه كان المنطلق هو كيف يمكن كتابة رواية جديدة ومغايرة لمعظم روايات القرن 19. ومع الشكلانيين الروس كان المنطلق هو ضرورة تجاوز النقد السائد الذي يعتمد على الشطحات التأملية للناقد أكثر من اعتماده على مكونات نص الكاتب. ومن المنطلقَيْنِ معاً راح هنري جيمس يدرس ثوابت رواية القرن 19 من أجل نقضها وتجاوزها نظرياً وإبداعياً. وانطلق الشكلانيون الروس من إعادة طرح الأسئلة حول العمل الأدبي بوجه عام: ما هي الرواية؟ ما هو الشعر؟ . . . وراحوا يبحثون انطلاقاً من هذه الأسئلة عن نظرية جديدة للأدب أقرب إلى العلم منها إلى التخمين عكسما كان سائداً.

2.1. فيما يتعلق بالحكي بشكل عام، ميز الشكلانيون الروس أولاً بين الخطاب والقصة (Sujet / Fable). ويمكن اعتبار هذا التمييز مدخلاً لتجاوز النقد السابق. فالقصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري. ويرتبط الخطاب بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها. وسيصبح هذا التمييز قاعدة يعتمد عليها كل النقد الذي سينبني على تراث الشكلانيين الروس، والذي سيستفيد ـ بهدف التطور ـ من كل ما يتحقق في مجال اللسنيات.

وفيما يتعلق بالراوي في علاقته بالسرد والشخصيات ميز هنري جيمس بين الراوي العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن «يتنازل» عن سلطته السردية، ويترك للشخصيات فرصة الوجود

المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم، داعياً من خلال ذلك إلى «مسرحة» الحدث لا إلى سرده[1].

وتبعاً لهذين العملين سيغدو التعامل مع الخطاب باعتبار قبوليته التحليل العلمي هو المدخل الرئيسي لنقد جديد يستفيد من معطيات اللسانيات، كما ستغدو مسألة حضور الراوي في الخطاب ودرجة ذلك من مكونات الخطاب الروائي التي أثارت العديد من الاهتمام بما يعرف بـ «وجهة النظر» أو «الرؤية السردية». وبصدد قبول الخطاب للتحليل العلمي سنلاحظ أن منطلق ذلك هو اللسانيات التي حققت تطوراً هائلاً بدءاً من أعمال دوسوسير الذي كان هاجسه تأسيس علم للغة. . .

إذا كانت اللسانيات ترى أن أعلى وحدة يمكنها التعامل معها هي الجملة، فإن الخطاب في هذا المنظور (باعتباره مجموعة من الجمل) جملة كبرى تعامل كما الجملة دراسة وتحليلاً. وتهتم بدراسته حقول معرفية عديدة تستمد مقوماتها وأدواتها ومفاهيمها مما يتحقق باستمرار في مجالات البحث اللساني. يبدو لنا ذلك بوضوح في كون مكونات الخطاب الروائي وعناصره الأساسية التي ينبني عليها مثلها كمثل مكونات الجملة (الزمن ـ الجهة ـ الصيغة): (Temps / Aspect / Mode). وبحسب الاتجاهات اللسانية وتياراتها نجد اختلافات في التعاطي مع هذه المكونات، ومستتبعاتها من مكونات صغرى لها أهميتها القصوى في التحليل. كما نجد اشكالاً ابستمولوجيا يطرح بصدد انتقال تلك الأدوات المستمدة من تحليل الجملة إلى مجال تحليل الخطاب، إذ أن هذا الانتقال يطرح معه مشاكل وقضايا عديدة ترتبط من جهة بمشاكل التحليل اللساني ذاته، وترتبط من جهة ثانية بخصوصية أشكال الخطاب وأنواعه، وبدايات تحليل الخطاب الذي رغم ما تراكم فيه من دراسات عديدة ما يزال في بدايات بداياته من جهة أخرى.

3.1. إن طرحنا لهذه المعطيات والمشاكل يستدعي منا التقصي وتحري الدقة في التناول والتعاطي مع مختلف هذه القضايا، الشيء الذي يفرض علينا أولاً متابعة تلك الآراء حول تلك المكونات مع الوقوف على مختلف مظاهرها وتجلياتها، ومساءلتها ومناقشتها ثانياً. ولعل «الصيغة» كمكون أو كمقولة من مقولات الخطاب أكثر استعصاء وإبهاماً. ونلاحظ من مختلف المصادر التي رجعنا إليها أو اعتمدناها، أو المعاجم المختصة التي استندنا إليها، إجماعاً على صعوبتها وتشعبها وتعقدها، وإجماعاً أيضاً على غناها وأهميتها. ولعل الأول مبني على الثاني. تكتب كربرات ـ أوركشيوني نقلاً عن تودوروف الذي يصرح بأن «مقولة الصيغة من الطبيعي جداً، أن تكون أكثر المقولات تعقيداً»[2].

وتعود هذه التعقيدات إلى خصوصيتها كمقولة، وإلى تنازع اختصاصات عديدة حولها، وتوزعها بينها. من هذه الاختصاصات نجد: علم المنطق وعلوم اللسان

والسيميوطيقا. . . والبويطيقا. . . ويحاول كل اختصاص احتكارها وطبعها بطابعه العلمي الخاص. ويكفي للتدليل على ذلك معاينة ما يقوله كلود كوكي (وهو أحد الباحثين في السيميوطيقا الأدبية): «من العبث التفكير في كون الباحثين في اللسنيات أو في المنطق، يعرفون ما يعنون وهم يتحدثون عن مقولة الصيغة»[3].

إن هذا التنازع وذاك التعقيد يفرضان علينا التمهل والإمعان، لا سيما وأن هذه التربة لما تطأها أقدام الباحث العربي في السرديات أو في نقد الرواية لأسباب بنيوية موضوعية وذاتية تتعلق بوضعية البحث الأدبي عموماً في ثقافتنا.

4.2. بما أن همنا في هذا الفصل هو دراسة صيغة الخطاب في رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني وللروايات الأربع الأخرى، فإننا سنعمد أولاً إلى بسط آراء اختصاصين يرتبطان بالخطاب الحكائي، وسنحاول من خلال ذلك مناقشتهما، وإبراز الحدود التي يقفان عندها من أجل استخلاص وتوضيح تصورنا للمفهوم. ثم سنعاين ذلك بجلاء من خلال قراءة الخطاب الروائي الذي قسمناه إلى عشر وحدات كي يتسنى لنا تتبع مختلف الأشكال والتنويعات الصيغية في الخطاب مع ربطها بين الفينة والأخرى بباقي المكونات الأخرى التي ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً قصد الإمساك بمقومات الخطاب في تكاملها. وعندما سننتهي من تحليل رواية «الزيني بركات» على هذا المستوى، سنحاول القيام بمقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي على هذا الصعيد، لتتاح لنا بعد ذلك إمكانية مقاربة المتن الروائي العربي الذي نحلله في هذا البحث، لكي نصل إلى تكوين فكرة متكاملة عن صيغة الخطاب الروائي العربي المحلل جزئياً وكلياً، ونقف عند خصائصها، وطرائق اشتغالها.

5.2. إن الاختصاصين اللذين سنقف عندهما في رصد هذا المفهوم هما البويطيقا والسيميوطيقا الأدبية. فإذا كانت البويطيقا كما يقول تودوروف[4] ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، باعتبارها نظرية الأدبية، فإنها تستفيد من اللسانيات كما تستفيد من البلاغة القديمة والبويطيقا الكلاسيكية. أما السيميوطيقا فكنظرية للعلامات سواء كانت لفظية أو غير لفظية، فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أن المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف، ومن ثمة فإن مقتضيات المعنى تفترض نظاماً مبنيناً من العلاقات والقواعد كما يعمل غريماس وأتباعه[5]. وتبعاً لذلك تميز بين مستويات الوصف التي ضمنها تكون عناصرها وقواعدها متلائمة مع بعضها من أجل الإمساك ليس فقط بنظام (Ordre) الدلالة، ولكن أيضاً من أجل الإحاطة باستعمال (Usage) دلالات النص المحلل. فهي هنا تعتمد بالأساس على السيميوطيقا أو السيميولوجيا، بالإضافة إلى اللسانيات والمنطق وفروع معرفية أخرى تطال العلامة أينما وجدت (طقوس دينية ـ سينما ـ رسوم متحركة. . .).

2 ـ الصيغة والسرديات:

1.2. يمكننا الذهاب إلى أن التحليل البنيوي للحكي استوى منذ أواسط الستينات، ومنذ ذلك الحين وهو يحقق تطورات هائلة في مجال البحث. ويمكن اعتبار العدد الثامن من «تواصلات» (Communications) سنة 1966 الخاص بالتحليل البنيوي للحكي المنطلق التأسيسي الذي ستستند عليه كل الدراسات التي ستلي في هذا المجال. في هذا العدد نجد دراسة تودوروف الهامة عن «مقولات الحكي» التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي (Modes du récit)، رابطاً اياها بجهاته وزمنه[6]. ويوضح أنه إذا كانت الجهات (الرؤيات كما يسميها في «الأدب والدلالة» 1967 تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها. وإلى هذه الصيغ نشير عندما نقول إنّ الكاتب يعرض (montrer) لنا الأشياء أو ان آخر يقولها (Dire). ان الصيغتين الأساسيتين تبعاً لهذا هما العرض (Représentation) وَالسرد (Narration). وأنهما معاً ترتبطان بالقصة والخطاب. ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معاً كما نجدهما في الخطاب الحكائي المعاصر تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما. فالأول سرد خالص، والكاتب مجرد شاهد يقدم الأحداث، والشخصيات لا تتكلم، وتلك أهم أسس الخطاب التاريخي التقليدي. أما في الدراما فإن أحداث القصة ليست مسرودة، ولكنها تجري أمام الأعين مشخصة، وفيها تهيمن أقوال الشخصيات. وعلى قاعدة التحليل اللساني يوضح تودوروف أنه يمكننا الذهاب إلى التمييز بين أقوال الراوي (الأسلوب غير المباشر) ، وأقوال الشخصيات (الأسلوب المباشر). وبهذا التمييز نفسر لماذا يتولد عندنا الانطباع بأننا إزاء أفعال مشاهدة (Actes) عندما تكون الصيغة المستعملة هي العرض، ويتلاشى هذا الانطباع في السرد.

وفي قراءته لرواية لاكلو «الوشائج الخطيرة» يوضح أن الصيغتين معاً توجدان فيها. وتبعاً لذلك فالرسائل المتعلقة بالمسارة (Confidences)، يكون فيها الإخبار عن أحداث، وصيغتها هي السرد، أما العرض فنجده في الرسائل المتعلقة بالعلاقات الغرامية. ويلاحظ تودوروف أن هذا التمييز الأولي ليس نهائياً، إذ لا بد من ربطه بتجلياته انطلاقاً من التمييز بين الذاتي والموضوعي في اللغة. فإذا كان كل قول هو في الوقت نفسه ملفوظاً وتلفظاً (énoncé/ énonciation)، فإن الملفوظ يرتبط بذات الملفوظ ويبقى موضوعياً، بينما يرتبط التلفظ بذات التلفظ ويحتفظ بالمظهر الذاتي لأنه يعرض في كل حالة فعلاً (غرضاً) منتهياً من لدن الذات. وبناء على هذا فإن بعض أجزاء الخطاب لها وظيفة واحدة هي نقل هذه الذاتية (الضمائر/ أسماء الإشارة/ أزمان الفعل/ بعض الأفعال...)، وبعض الأجزاء الأخرى ترتبط بحقيقة موضوعية. ويمكننا تبعاً لهذا أن نتحدث عن صيغة موضوعية وأخرى ذاتية،

والذي يتحكم في ذلك هو السياق.

ولتوضيح هذا نسوق المثال الذي يأخذه تودوروف من «التربية العاطفية»: «. . . **ودلفوا** إلى شارع كومارتان، عندما انفجر خلفهم فجأة صوت **شبيه بقعقعة قطعة ضخمة من الحرير تتمزق** (التشديد من الكاتب). كانت تلك مذبحة شارع الكابوسين.

ـ آه! **إنهم يحطمون بعض البورجوازيين**، قال فريدريك بهدوء: «**لأن هناك حالات عندما يكون فيها المرء القليل القسوة بعيداً عن الآخرين، فإنه يرى هلاك الجنس البشري دون أن يخفق قلبه**» (التشديد من الكاتب).

ويعلق تودوروف أن الجملتين معاً في صيغة العرض. والعرض فيهما معاً ينتهي إلينا عن طريق الأسلوب المباشر أولاً، وعن طريق المقارنة والتأمل ثانياً. وهذان الصنفان الأخيران من أقوال الراوي لكنهما لا يدخلان في مجال السرد أو صيغته. إنهما لا يخبراننا عن حقيقة خارجة عن الخطاب، بل يأخذان مَعْنَا هُمَا من نفس أقوال الشخصيات، غير أنهما هنا يعلماننا عن صورة الراوي وليس عن صورة الشخصيات (ص 145).

وينهي كلامه بعد ذلك موضحاً العلاقة الوطيدة بين الجهات (Aspects) والصيغ باعتبارهما يتعلقان بصورة الراوي، لذلك يخلط بينهما بعض الباحثين. ويشير إلى أن كلا من هنري جيمس وب. لوبوك ميزا بين أسلوبين متميزين للحكي: الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط «بالرؤية من الخلف»، والأسلوب المشهدي (العرض) ويرتبط «بالرؤية مع»، وإن كان هذا الارتباط ليس ضرورياً.

وفي نفس العدد من «تواصلات» 66، يتحدث جيرار جينيت في «حدود الحكي»[7] عن ثلاث ثنائيات هي: المحاكاة والحكي التام، السرد والوصف، وأخيراً القصة والخطاب. ومن خلالها يبين بدوره صيغتي الخطاب (السرد/ العرض)، وإن كان يستعمل ضمن السرد توازياً آخر مع الوصف باعتبار ارتباطه وعلاقته به. بل أنه وهو يثير قضايا حدود الوصف الداخلية يميز بين الحكي والعرض المشهدي (Représentation Scénique). (ص 158).

نلاحظ مما سبق أن تودوروف وجينيت يتحدثان عن (صيغ) وأن لوبوك يتحدث عن (أساليب). فهل هذه الفروقات الاستعمالية تمس المضمون أم إنها تبقى في حدود التنويع المفهومي؟

2.2. غالباً ما تثار حول بعض المفاهيم الأساسية عموماً نقاشات عديدة حول نشأتها وأول مستخدميها. ولم تخل مقولة الصيغة من هذه النقاشات التي يمكن تلخيصها على الشكل التالي:

1) هناك شبه إجماع من الذين تناولوها من الوجهة البويطيقية حول أولية توظيفها من لدن أرسطو وقبله أفلاطون وإن اختلفت طريقة أحدهما عن الآخر حسب فهم كل واحد منهما للأدب كمحاكاة.

2) في العصر الحديث يرجعها العديد من الباحثين (تودوروف/ جينيت/ ويلي ويرونوف. . .) إلى النقد الأنجلو- أمريكي وبالأخص مع جيمس ولوبوك في كتابه «صنعة الرواية».

3) ترى الباحثة سوزان رينلجر أن مُدْخليها إلى مجال النقد هما ويليك ووارين وليس جيمس أو لوبوك أو بيتش[8].

4) بعودتنا إلى وارين وويليك نجدهما يتحدثان في نظرية الأدب[9] عن كون كلمة السرد حين تقرن التخيّل يجب أن تتضمن التعارض مع التخيّل الشامل القابل للتمثيل المسرحي إذ أن القصة يقدمها ممثلون صامتون أو يقصها راو. ويشيران إلى أن الدفاع عن الشكل المسرحي (العرض) احتج له «لـودفيغ وفلوبير وجيمس. . . » وقبلهم جميعاً ديكنز.

5) وعـندما نبحث في كتابات الشكلانيين الروس، نجد ايخنباوم في «حـول نظرية النثر» يشير بدوره إلى «اوتولودفيغ» (1813/ 1865) الذي يميز حسب وظيفة الحكي بين شكلين للسـرد: السرد بـالمعنى الحرفي (الـراوي) والسرد المشهـدي (الحـوار بين الشخصيات). ويعلق ايخنباوم[10] ؛ «وما دامت نظرية النثر تقتصر على مشكل تركيب الأثر الأدبي، فإن الفرق يظهر كما لو كان بدون معنى، غير أنه يكتسي أهمية أساسية بمجرد ما نمس بعض المشاكل الأولى المرتبطة بنظرية النثر الأدبي». ويلح ايخنباوم بعد ذلك، على أن النظرية جنينية لذلك لم تدرس بعد العناصر المحددة لشكل سردي معين.

6)كتب زاكوسكين (موسكـو والموسكـونيون) : (1789/ 1852) : «عـنـدما يتحـدث الجميع، فإن السرد لا يكون في مكانه المناسب، فهذه العبارات الشارحة: قـال أحدهم وقاطعت إحداهن. . . لا تؤدي إلاّ إلى بلبلة أو تشتيت ذهن القارىء! ولهذا فلتسمحوا لي باللجوء إلى الشكل المسرحي العادي، فإنه أوضح وأبسط. . . »[11].

3.2. نـلاحظ من خلال هذه النقط أن الوعي بأهمية الصيغة والتمييز بينها وارد من خلال الدعوات إلى مسرحة الحدث لا قوله فقط كتجاوز للمفهوم الأدبي السائد منذ أرسطو، وان زاكوسكين لا يشار إليه في هذا الصدد، كما نلاحظ أن الشكلانيين الروس طرحوا المشكل المتعلق بالصيغة وقدر ايخنباوم صعوبة دراستها، ودعا إلى الاهتمام بها. كما أن النقد الأنجلو- الأمريكي والإبداع جعلاها حجر الزاوية في تقديرهم، وعلى أساس ذلك تمت مواجهة صيغة السرد التي يهيمن فيها الراوي ورؤ يته من الخلف، الشيء الذي يجعلنا

امام محاولة جديدة في النقد والإبداع تعطي مفهوم الصيغة أبعاداً جديدة تختلف عما كانت عليه سابقاً. ومع ذلك فإن استعمال المفهوم لم يكن من بدايات هذا القرن إلى أواسطه محدداً وموحداً لدى الباحثين، وإن كان يُحال إلى نفس الظاهرة التي تنطلق منها.

فحتى عندما استعمل «تودوروف» مقولة الصيغة في مقولات الحكي كما أشرنا، فهو نفسه يظل يبحث عن مفهوم آخر يستعمله في كتابه «الأدب والدلالة»[12] (1967) كمقابل للصيغة وهو «سجلات القول» (Registre de la parole) . وهو يعيد هناز ما قاله في مقولات الحكي، لكنه يستعمل مكان الصيغة السجل (السجلات). ويحتفظ تودوروف بنفس التعريف للجهة كما وظفه سابقاً (الرؤية هنا) والصيغة (السجل هنا). ويؤكد أن هناك سجلين أساسيين: العرض والسرد. ويربط استعمال المفهومين بالبويطيقا الكلاسيكية، ويحاول البحث عن مختلف سجلات القول (أو الكلام) في الرواية نفسها (الوشائج الخطيرة). ويستخلص من مناقشته للسرد والعرض المظهر الحرفي (Littérale) للقول الذي وإن كان يبدو لنا المظهر المرجعي في المقطع السردي، فإنه المهيمن، إذ أنه يبدو لنا في المقطع السردي إلى جانب المظهر المرجعي حاضراً كما يبدو لنا منفرداً في المقطع العرضي الذي لا يحيل على واقع خارجي عند (تأمله). هذا المظهر الحرفي للقول يبدو لنا حسب تودوروف من خلال ثلاثة أنواع للخطاب:

- الخطاب الإيحائي (Connotatif) ؛ الذي يستدعي سياقاً من الكلمات.

- الخطاب المنقول (Rapporté) ؛ نفهم من السياق أنه سبق أن لفظ به (الشواهد).

- الخطاب الشخصي (Personnel) ؛ الذي يتضمن المعينات (Shifters) ؛ مثل: (ضمير المتكلم، هنا، الآن...) وينتهي إلى العلاقة بين الرؤية والسجل المتعلقين معاً بصورة الراوي الشيء الذي جعل الباحثين يخلطون بينهما في أغلب الأحيان.

غير أن تودوروف سيعود سنة (1973) في كتابه (البويطيقا) إلى استعمال الصيغة[13] . بانياً دراسته على ما حققه ج. جنيت من تطويع وإغناء لمقومات الخطاب الحكائي في كتابه «خطاب الحكي». لذلك سنجد السرديين وبالأخص تودوروف وجنيت ومن يسير على نهجهما يقصي كثرة التردد في استعمال مفهوم الصيغة (Modes) ، وذلك انطلاقاً من مماثلة تحليل الخطاب لتحليل الجملة لسانياً. لذلك يمكن تسجيل كون توظيف هذا المفهوم يحتفظ بالاستعمال الجاري في التحليل اللساني الشيء الذي لا نجده يتم مثلاً مع مفهوم «Aspect» في بُعْدِهِ اللساني إذ سنجده يعوض بمصطلحات أخرى جارية في السرديات وسنتحدث عن أسباب استعماله ذلك في الفصل الثالث الخاص بالرؤية السردية.

4.2. اهتم «وين بوث» بالتمييز بين السرد (Telling) والعرض (Showing) في كتابه

«بلاغة الرواية»، وجعل الفصل الأول من كتابه حول التمييز بينهما كما أنه أشار إليهما إشارات عديدة في كتابه الضخم. يبتدىء أولاً بتسجيل أن الراوي أو الملاحظ أياً كان الضمير الذي يستعمله في إرسال القصة يحكي بالدرجة الأولى، أما عن طريق «المشهد» (Scene) ويمثـل لذلك برواية «القتلة» لهنري جيمس، أو عن طريق «التلخيص» بالدرجة الأولى، ويقدم لذلك حكايات أديسون «المتفرج» التي نجدها مثلاً خالية من المشاهد، أو أنها تأتي مختلطة بالتلخصيات[14].

يشير بوث إلى التمييز الذي أقامه أرسطو بين الأنواع الدرامية والأنواع السردية وينتقد تصوره للمحاكاة وعلاقة هذا التمييز الاختلافية بعض الشيء بالتمييز الجاري بين السرد والعرض، وما كان لهذا التمييز بينهما من أثر بالغ في الدراسة الأدبية، لكنه يبدي إعتراضاً هاماً حول نوعية التعامل القائم معهما، من خلال تأكيده على أننا عندما نفكر في الاختلاف الجذري لأثر مشهد يقدمه «هوك فين» ومشهد آخر يقدمه «مونتريزور» لادغار آلان بو، فإننا يقول بوث: «سنتبين أن نَعْتَ هذا المقطع أو ذاك بأنه مشهد لا يقدم لنا شيئاً ذا قيمة حول الأثر الأدبي الذي ينجم عن توظيف المشهد. لذلك نجده في بداية كتابه يحاول البحث في نوعيات هذه الآثار على المتلقى من خلال استعمال المشهد أو التلخيص، العرض أو السرد من خلال تحليل قصتين من «ديكاميرون» لبوكاشيو[15].

ومن خلال إشارته إلى الفروقات التي نجدها مثلاً في «التلخيص» الجميل لـ 12 سنة تجري على صفحتين من «توم جونس»، وفي «العرض» (Showing) الصاحـب لـ 10 دقـائق فقط في حوار طويل جداً مع سارتر، ما يترك عاطفته حيال «الواقعية الزمنية» تملي عليه «مشهداً» حيث ينبغي أن يكون التلخيص، يخلص إلى أن التقابل بين العرض والسرد، بين المشهد والتلخيص يظل ذا فائدة قليلة في التحليل ما دمنا لم نخصص نوع الراوي المسؤول عن هذا المشهد أو ذاك التلخيص (ص 98).

5.2. وانطلاقاً من استعمال مفهوم «الصيغة» كما حددناه مع السرديين ينطلق جيرار جنيت في كتابة «خطاب الحكي»[16] من تحديد ثلاث مكونات للخطاب الروائي وهي الزمن والصيغة ثم الصوت. وبصدد حديثه عن الصيغة يوضح كونها تنطبق على الخطاب شأنها في ذلك شأن الزمن. ولأن وظيفة الحكي لا تكمن في إعطاء أمر أو تسجيل تَمَنٍّ أو إعلان شرط. . . لأن دورها يكمن فقط في حكي قصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، فإن الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليست فقط تلك الاختلافات بين الأمر أو النهي أو التمني. . . ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ المعبر عنها عادة بـ «المتغيرات الصيغية» (Variations Modales) . وهذه الوظيفة هي التي أشار إليها «لـيتري» (Littré) في تعريفه اللساني لمقولة الصيغة التي يراها عبارة عن مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء

قوة وضعفاً، ومختلف وجهات النظر التي من خلالها نعتبر وجود الشيء أو الحدث» (ص. 183).

أنه يمكننا ـ يتابع جنيت ـ أن نحكي بهذه الدرجة أو تلك أو حسب وجهة النظر هذه أو تلك ما نريد حكيه. إن هذه القدرة وهذه الاختلافات الصيغية واستعمالاتها هي التي نقصد عندما نتحدث عن «الصيغة السردية» (Mode Narratif) أي تقديم السرد أو الإخبار السردي ودرجاته. وتبعاً لذلك:

1) يمكن للحكي أن يقدم للقارىء درجة أقل أو أكثر من التفاصيل، وبطريقة مباشرة بهذا الشكل أو ذاك. وهكذا ففعل الحكي (récit) يمكن أن يظل على مسافة (Distance) ما مما يقدمه كحكي عن شيء يحكيه.

2) يمكن للحكي أن يختار طريقة لضبط الإخبار (Information) الذي يرسله حسب إمكانات المعرفة لهذا الجزء أو ذاك من أجزاء القصة (شخصيات/ أحداث...) أي ما يسمى عادة بالرؤية أو وجهة النظر التي تبدو وكأنها تأخذ إزاء القصة هذا المنظور (Perspective) أو ذاك.

ان المسافة (Distance) والمنظور (Perspective) هما الموجهان الأساسيان لمثل هذا الضبط والتنظيم للإخبار السردي الذي يُسَمّى الصيغة (Mode). ويتحدث ضمن المسافة عن حكي الأحداث وحكي الأقوال. وضمن المنظور بما يسميه بالتبئيرات (Focalisation) وتبدلاتها، وينتهي أخيراً إلى الحديث عن تعدد الصيغة (Polymodalité) عند مارسيل بروست في «بحثا عن الزمن المفقود».

وبما أن همنا ليس عرض الفصل وإنما معرفة كيف قدّم جنيت مفهوم الصيغة فإننا سنحاول تقديم ذلك بتركيز شديد، ولعل الصورة التي قدمناها الآن عن الفصل تؤشر لذلك.

في حديثه عن المسافة (ص 184)، ينطلق الباحث من أن هذه القضية أثارها أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية عندما أقام تعارضاً بين صيغتين للحكي:

1) الشاعر يتكلم باسمه ولا يوهمنا أن نبحث عن متكلم آخر: الحكي التام (Récit pur) أو (Diégésis).

2) يجهد الشاعر أن يشعرنا أنه ليس المتكلم إذ أنه يعطي الكلام للشخصيات (Mimésis). ان الحكي التام يمكن اعتباره على مسافة أبعد من المحاكاة، لأنه يقول الأقل على مستوى الإخبار، ولكن بطريقة وسيطية.

أما أرسطو فقد حَيَّدَ هذه الثنائية، وجعل السرد والعرض مجرد تنويعين للمحاكاة.

وعلى هذا يبني جنيت تصوره بتأكيده على أن ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظرية الرواية في أمريكا وانجلترا في نهاية القـرن 19 وبدايات القرن 20 مـع جيمس وأتباعه تحت مفاهيم العـرض (Montrer) والسـرد (Raconter) ويشير إلى النقد الذي وجهه بوث (W.C. Booth) لهذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة، ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض (Showing) كمحاكاة هو مجرد وهم. فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض (= يحاكي) القصة التي يحكيها إذ لا يمكن الحكي بطريقة تفصيلية تدقيقية و«حية». وتبعاً لذلك لا يمكن إعطاء «وهم» المحاكاة أي شأن صغر أو كبر، لأننا هنا لسنا إلا امام المحاكاة السردية الوحيدة. ولهذا السبب فإن الحكي شفوياً كان أو كتابياً هو حدث لغوي، وان اللغة تعني دون أن يكون همها أن تُحَاكِيَ. ويميز بعد ذلك بين خطاب الأحداث (السرد) وخطاب الأقوال (العرض) على النحو التالي كما نوضحه من خلال النقطتين:

1 ـ في خطاب الأحداث (ص 186) يتحدث عن أفلاطون الذي يعيد كتابة مقطع سردي من هوميروس بالطريقة التي تتوارى فيها أقوال الشخصيات ويهيمن «هو» كضمير للراوي. يلاحظ جينيت أن هذا لا يلغي المحاكاة أو يؤكدها، لأن مسألة المحاكاة مفهومة بارتباطها بالعصور وتطور التاريخ. فما يفهم في عصر على أنه محاكاة لا يعتبر كذلك في حقبة أخرى. وهكذا فالتجسيد الراسيني (Racine) يفهـمه جمهور عصره على أنه محاكاة، لكن القارىء المعاصر لا يرى فيه إلا الجانب «التعبيري». ولهذا فإن العناصر المحاكاتية النصية المحضة تعود إلى هذين المعطيين الضمنيين اللذين نجد حضورهما في ملاحظات أفلاطون وهما: كمية الإخبار السردي (حكاية مطورة أو مفصلة) من جهة وغياب أو قلة حضور المخبر (الراوي) من جهة ثانية. وتبعاً لذلك فإن كمية الإخبار ودرجة حضور الراوي تتجلى لنا من خلالهما المحاكاة (العرض) محددة في درجة عليا من الاخبار ودرجة دنيا من حضور الراوي (المخبر) وعلى عكس ذلك الحكي التام (Diégésis) تـماماً.

وهذا التعريف يرتبط بوثوق بالتحديد الزمني، لأن كمية الاخبار القصوى ترتبط بسرعة سردية دنيا، كما أنه يرتبط بـ «الصـوت» (Voix) أي درجة حضور الراوي.

2 ـ على مستوى «حكي الأقوال» (ص 189) يؤكد جنيت أن هناك تمييـزاً بين خطاب هوميروس وخطاب أفلاطون في إعـادة كتابـة مقطع هـوميروس بـدون أقوال الشخصيات: فخطاب هوميروس منقول (يحاكي أقوال الشخصيات) بينما خطاب أفلاطون مسرود (منظور إليه كبقية الأحداث). وباستعمال الأسلوب غير المباشر وإدخال عناصر وسيطية مع حذف الجمل يصبح هناك خطاب ثالث هو غير المباشر (Transposé). وعلى

أساس ذلك يميز بين ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

1 ـ **الخطاب المسرود** (Narrativisé)؛ وهو طبعاً الأبعد مسافة، فعندما يقول بطل القصة: «وأخبرت أمي عن الزواج من البرتين». فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره لا بأقواله فإن الملفوظ (énoncé) يمكنه أن يكون أكثر اختصاراً وأكثر قرباً من الحدث العام: «قررت الزواج من البرتين»، ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطاباً داخلياً مسروداً.

2 ـ **خطاب الأسلوب غير المباشر** (Transposé)؛ عندما يقول البطل: «أقول لأمي بأنني حتماً سأتزوج من البرتين». فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنه لا يمكن أن يعطي أي ضمانة، أو أيّ احساس بالأمانة اللفظية لأقوال «الحقيقة» المفوه بها.

3 ـ **الخطاب المنقول** (Rapporté) المباشر: وهو الشكل الأكثر محاكاة. رفضه أفلاطون لأن الراوي فيه يترك الكلام للشخصيات: «قلت لأمي: يجب مطلقاً أن أتزوج من البرتين». وهذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل السردي «المختلط» الذي نجده في الملحمة وبعد ذلك في الرواية.

ثم يثير الانتباه إلى العلاقة بين الخطاب العرضي المباشر (Immédiat) والخطاب المنقول والخلط الذي يتم بينهما، ذاهباً إلى أنه يمكننا التمييز بينهما، وذلك عن طريق تسجيل مدى حضور أو غياب المدخل المنقول عن الراوي. فالخطاب المنقول يتكلم فيه الراوي بخطاب الشخصية، أو أن الشخصية تتكلم فيه بصوت الراوي لذلك فإن الفعلين السردين يختلطان. وفي الخطاب العرضي المباشر يمحي الراوي تماماً وتعوضه الشخصية (ص 194). وينتهي إلى أن مختلف هذه الأشكال المميزة تسعفنا النصوص على تلمسها منطلقاً في ذلك من رواية «بحثا عن الزمن المفقود».

يتحدث بعد ذلك في المنظور عن الخلط السائد بين الصوت (Voix) والصيغة (Mode) أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ ويحدد أنواع التبئير الثلاثة (الصفر/ الداخلي/ الخارجي)، ثم يناقش التبدلات التي تطرأ عليها ويختم هذا الفصل بحديثه عن تعدد الصيغة (Polumodalité) في الممارسة السردية عند بروست من خلال ربطه بين التبئير والصيغة فيؤكد كون تلك الممارسة تراوح بين الصيغ الثلاث للتبئير من إرادة الوعي عند البطل إلى إرداة الوعي عند الراوي لتستقر بين الفينة والأخرى على الشخصيات في اختلافها (ص 223).

يُلاحظ هنا، أنَّنا لم نتوسع في عرض وجهة نظره جيرار جنيت حول المظهر الثاني الذي أسماه بـ «المنظور»، ولم نتحدث بتفصيل عن ربطه بين المسافة والمنظور ضمن الصيغة وعلاقتهما معاً بالصوت، لإننا لا نسايره في هذا الربط أو ذاك التمييز. لذلك اقتصرنا في

عرضنا هنا على ما يتعلق بـ «المسافة» لإننا نعتبره على صلة أوثق بما نعتبره داخلاً وحده في نطاق ما نسميه بالصيغة. وسنوضح لماذا، جزئياً في هذا التقديم عندما نعرض فهمنا للصيغة وما يرتبط بها، وكلياً، عندما ننتقل إلى الفصل الثالث الذي نقصره على ما نسميه بـ «الرؤية السردية والصوت»، وما يصاحب هذه التمييزات من اختلاف لدى السرديين بصفة عامة.

6.2. من نفس المنطلق تقريباً ينطلق تودوروف (1973)[17]. فهو يموقع الصيغة في كون النص الحكائي يستدعي بالكلمات: 1 ـ عالم كلمات و 2 ـ عالم أحداث وخصائص غير لفظية. ويؤكد بدوره كون هذا التمييز أقامَهُ أفلاطون بين المحاكاة (mimésis): (الحكي بالأقوال) والحكي التام (diégésis): الحكي بلا أقوال. ويبين أننا في الأولى نتحدث عن إدخال (Insertion) أقوال ملفوظ بها وأننا نتحدث في الثانية عن تعيين (désingnation) أحداث غير لفظية بالكلمات. إن حكي الأحداث غير اللفظية لا يعرف إذن تنويعات صيغية، ولكن فقط تنويعات تاريخية، تنتج بهذا الشكل أو ذاك وحسب العصور وهم «الواقعية» على اعتبار إن الأشياء لا تحمل بأيّ شكل أسماءها التي تعنيها بذاتها. أما حكي الأقوال فيعرف أشكالاً عديدة، لأن الأقوال يمكن أن «تدخل» بشكل أو أكثر دقة. ويحيل إلى الدرجات الثلاث التي يميز فيها جنيت هذا «الإدخال» كما أشرنا إليها أعلاه. وينهي حديثه عن الصيغة من خلال تركيزه على درجة الدقة التي يستدعي بها الخطاب مرجعه والتي نجدها ثلاث درجات: درجة قصوى (الاسلوب المباشر)، درجة دنيا (في غير الأقوال) وأخيراً درجة وسيطة (في الأشكال الأخرى).

7.2. في سنة 1971 تنشر رايموند ديبري ـ جينيت دراسة «حول الصيغة السردية في «الحكايات الثلاث» لفلوبير[18]. تنطلق الكاتبة من كون الصيغة من أهم القضايا المطروحة وأكثرها غِنًى باعتبارها التنويعات الصيغية التي عبرها يمكن أن يتحرك فيها وبواسطتها الخطاب: التقديم السردي. وتشير في هامش إلى إرتباط الصيغة بالجهة عند تودوروف على أساس كون الصيغة هي صيغة إدراك وصيغة عرض القصة بواسطة الراوي. وتؤكد على الدور الذي لعبه لوبوك وجان روسي والتأملات العملية لهنري جيمس في هذا الصدد. وفي دراستها للحكايات الثلاث تبين انه لا يمكن إستنفاذ ما استعمله فلوبير من مشاهد وتلخيصات ووصف ورؤية على ما بينها جميعاً من علاقات وطيدة. وتلح على كون الراوي يقيم، ومن هنا يقيمنا معه، على «مسافة» تقل أو تبعد من الأحداث أو الأقوال التي يُقدمها. ورغم كونها تؤكد على ترابط تلك العناصر فإننا نجدها تميز بين التلخيص (Sommaire/ résumé) والمشهد (Scéne)، وترى انهما الصيغتان الأساسيتان في مجال الحكي؛ وأن هناك درجات لا منتهية بين التلخيص وبين المشهد المباشر أو الدرامي. وتعطي نموذجاً لكل من التلخيص والمشهد:

ـ تلخيص: «انخرط في مجموعة من المغامرين مَرَّت، عرف الجوع والعطش، عرف أنواع الحمى والأوبئة».

ـ مشهد: ـ هيروديا‌س، صاح به: «أقتله».

ـ «توقف» قال لوتيطراك.

صار جامداً مكانه هو الآخر أيضاً. ثم تراجعا، وسار كل في سُلّم مخالف، إلى الوراء، دون أن يبعد أحدهما عن الآخر» (ص 41).

وتشدد رايموند ـ ديبري جنيت على قوة العلاقة بين المشهد والتلخيص إلى الدرجة التي يصعب فيها أحياناً التمييز بينهما في مقطع سَرْدِيٍّ مَا. وباعتبار جدلية العلاقة بينهما ترى أنَّه يمكننا أن نجد التلخيص الأقصى في داخل المشهد الدرامي، إذ كلما اتسع المشهد وامتد استدعى التلخيص الاخباري. إننا نعتبر تكتب «جنيت» التلخيص كاقتصاد للمشهد، والمشهد كتمديد للتلخيص (ص 42):

«مسه أحد ما، التفت، كان هيروديا‌س قبالته»، إنه النموذج التاريخي الذي نجده في مثل هذه الصيغة والذي شاع في القرن الثامن عشر (فولتير/ مونتيسكيو...) والذي سار عليه فلوبير في الحكايات الثلاث وفي إبداعه الروائي كله. وإذا كان لوبوك يتحدث عن «رؤية مشهدية» (Vision scénique)، فإن فلوبير يتحدث عن «نوع درامي». وبذلك فالمشهد الروائي مثله كمثل المسرحي إذ من خصائصه الدقة وكل شيء فيه يتم بواسطة الكلمات وترى أيضاً أنّه لا يمكن عزل دراسة الصيغة السردية عن الزمن لأنه غالباً ما لا يتاح لنا التمييز بين المشهد والتلخيص إلا بالتمييز بين زمن السرد وزمن المسرود وتعطي نماذج من الحكايات الثلاث «يحذف» فيها فلوبير سنوات وأحياناً أخرى يركز الحدث في أربع وعشرين ساعة... وبذلك فالحدث أو القصة بكاملها يمكن أن تصبح مشهداً واحداً.

8.2. من أهم الدراسات التي اطلعت عليها، والتي تقدم قراءة دقيقة لمشروع جيرار جنيت السردي، قراءة الباحثة ميك بال (M. Bal) في مقالتها حول «السرد والتبئير» [19]. وسيهمنا بالدرجة الأولى ما يتعلق.هنا بـ «الصيغة». في مقدمة هذه الدراسة تنطلق «بال» من إبراز خصوصية مشروع جنيت من خلال كتابه «خطاب الحكي» في إقامة نظرية متكاملة وجديدة للسرد. وبعد تأكيدها على أصالة وعمق المشروع النظري وريادته تثني كثيراً على الفصل الأول الخاص بالزمن وتكشف عن خصوبة تقسيماته وعمقه وطليعيته وانسجامه. وتنتقل بعد ذلك إلى الفصلين الأخيرين فتبين قيمتهما العلمية والإجرائية في إقامة سرديات متكاملة، مشددة من خلال ذلك على خصوبة التمييز الذي أقامه الباحث بين المنظور

perspective ضمن الصيغة (mode) والصوت السردي (voix). وتبين انها بدورها كانت ضحية هذا الخلط في دراسة سابقة لها.

توضح في البداية إننا في «الصيغة» مع جنيت لأنجدنا فقط أمام «المنظور» أو «وجهة النظر»، ولكننا أيضاً أمام «المسافة» المتصلة بالتمييز بين ما عرف قديماً بالسرد والعرض. ولقد وصل جنيت إلى ذلك بناء على نسخه النموذج اللساني حول المقولات اللفظية إنطلاقاً من تعريف ليتري (Littré) إياها، كما سبق أن سجلنا ذلك (أنظر 2 - 5 من هذا التقديم).

نلاحظ من خلال تعريف ليتري للصيغة بعدين:

1/ مختلف أشكال الفعل المستعملة لتأكيد الشيء **قوة وضعفاً**.

2/ مختلف **وجهات النظر** التي من خلالها نعتبر وجود الشيء أو الحدث. يجعل جنيت البعد الأول موازياً عنده لما يسميه «المسافة» والثاني مقابلاً للمنظور الذي يبحث من خلاله عن التبئيرات.

في قراءة «ميك بال» للمسافة تلاحظ بدءاً أنَّ فصل (الصيغة) ببعديه (المسافة/المنظور)، مقسم قسمين غير متجانسين، إذْ القسم الأول (المنظور) يتعلق «بمن يرى؟»، أما المسافة فنجدها خاصة بالتمييز بين المحاكاة (mimésis) والحكي التام (diégésis). وفي المسافة لا نجد حضوراً للصوت السردي (instance). وترى أنَّ عدم التجانس هذا كامن في إتخاذ تعريف ليتري للصيغة (mode) ذريعة. فإذا كان «ليتري» يحمل البعد الأول، وهو يتحدث عن تأكيد الشيء قوة وضعفاً، درجة التأكيد ونوعيته، فإن جنيت وهو يميز بين المحاكاة والحكي التام يستعمل معياراً كمياً لتحديد «كيفيات التأكيد». لذلك نعاين تستخلص الباحثة انزلاقاً في تحديده من درجة الكم إلى الكيفية. وتنتهي إلى إعتبار حديثه عن الصيغة من خلال **«المسافة»**، زائداً (syperflu)، **ومن خلال «التبئيرات» ناقصاً** (manque).

فيما يتصل بـ «حكي الأحداث» ضمن «المسافة» وهي التي تهمنا هنا، كما سبق التأكيد على ذلك، توضح أن المعيار الذي يقوم عليه التصنيف الذي يجريه بين حكي الأقوال والأحداث هو كمية الإخبار وقلة كمية المخبر informateur وآثاره. وليصبح هذا المعيار إجرائياً لا بد من البحث في المقصود بالإخبار والمخبر، وإذا كان الإخبار عند جنيت يتصل بالموضوع المسرود، فإن أقصى الإخبار هو الموضوع المسرود بأكثر التفاصيل الممكنة. لذلك ستغدو كل التفاصيل «الزائدة» ذات وظيفة محددة هي «إبراز» الواقع، وبذلك ترتبط التفاصيل بـ «إيحاءات المحاكاة» (ص 186).

لكن الحكي كلما تم عن طريق الحكي التام كلما قلت التفاصيل هكذا:

ـ المحاكاة: الوصف (كثرة التفاصيل).
ـ الحكي التام: الأحداث (قلة التفاصيل).

أما فيما يتصل بحكي الأقوال ضمن المسافة أيضاً، فإننا سنجدنا أمام محاكاة مطلقة عكس حكي الأحداث. وهذه المحاكاة المطلقة لا تبدو إلا في نمط واحد من ثلاثة أنماط أقامها جنيت في نمذجته إياها:

1) في الخطاب المعْروض (المباشر): حيث يتم الاستشهاد الحرفي بالأقوال والأفكار، نجدنا أمام محاكاة خالصة.

2) في الخطاب المسرود (narrativisé)، نجدنا أمام خطاب الراوي، وهو أكثر حكياً وسردية. لذلك لا يمكننا تمييزه، تقول «بال» عن حكي الأحداث.

3) في الخطاب غير المباشر: نجدنا أمام حالة وسيطية بين السابقين. فالنمط الأول كما تخلص «ميك بال» في مناقشتها لجنيت هو وحده الذي يمكن إدخاله ضمن ما يسميه جنيت بـ «حكي الأقوال»، لذلك تعتبره الباحثة في الأصل «ميتاسردي» إنه «ميتا حكي» (mérécit). أما النمطان الأخيران فأحرى أن يدخلا معاً ضمن «حكي الأحداث» لا حَكَي الأقوال. وبسبب الصلة الوطيدة بين كمية «المخبر» والصوت، إن مكانها هو «الصوت» لا «الصيغة». لكن بإزالة النمطين الثاني والثالث وكميه المحبر ماذا سيبقى ضمن المسافة؟! كمية الأخبار فقط أو «حكي الأحداث» لذلك تستنتج الباحثة أنَّ حديثه عن «المسافة» كان زائداً جداً ومتضخماً، ونقيض ذلك ستعاينه عندما تتحدث عن «المنظور».

9.2. من الذين تناولوا الصيغة أيضاً نجد ويللي وبورنوف في كتابهما «عالم الرواية» (1981)[30]. يتناولان في الفصل الخاص بـ «القصة والسرد» التمييز بين القصة والخطاب أولاً وتحت عنوان «مشهد أم تلخيص»؟ (ص 57) مسألة الصيغة ثانياً. ليعطي الكاتب الحياة للشخصيات يعمد إلى المزواجة بين «صيغتي» المحاكاة الشعرية التي يرجعانها إلى أرسطو الذي يميز بين صيغة مباشرة: تجري فيها الأحداث أمامنا من خلال المتكلمين. وصيغة سردية يتكفل بها الراوي، ويؤكدان بدورهما على كون هذا التمييز عمقه جيمس ولوبوك من خلال حديثهما عن حكي مشهدي وتلخيص (resumé / scéne). ويضيفان إليهما الوصف للحصول على سلم العمليات السردية التي يمتلكها الروائي. ثم يُقَدَّمُ لنا نموذج من رواية (مدام بوفاري) لفلوبير للتمييز بين المشهد والتلخيص، ليخلصا بعد ذلك إلى تداخل الصيغتين وترابطهما إلى الدرجة التي لا يمكن أن يكون فيها الانتقال أحياناً من صيغة إلى أخرى ملحوظاً. وفي إطار العلاقة بين التلخيص (الحكي البانورامي) والمشهد يبينان كما فعلت ديبري جنيت احتياج أحدهما للآخر. ففي الأول يركز الكاتب على الجانب الإخباري

ويقيم الفواصل بين مختلف الحالات (الرجوع إلى الماضي، ماضي الشخصيات والأحداث. . .)، وفيه يقف الكاتب مراراً ملقياً نظرة على الأشخاص. . . ويترك بذور المشاهد تنمو ببطء، بينما المشهد يعطي للأحداث الموصوفة طابعاً خاصاً ومنفرداً، عرضياً وقاراً باللحظة التي يتفاقم فيها البعد الدرامي. ويقدمان بعد ذلك نماذج للتداخل بين المشهد والتلخيص كصيغتين من خلال بعض الأعمال الروائية.

10.2. ويعود جيرار جنيت في كتابه «خطاب الحكي الجديد» [21] (نوفمبر 1983) إلى معاودة المفهوم نفسه مراجعاً ومُنَقِّحاً، وراداً على كل الذين تعرضوا لكتابه السابق «خطاب الحكي» (1972) بالنقد والتحليل. يرى أن اختيار مفهوم «الصيغة» بسبب كونه يشتمل على كل القضايا المرتبطة بمختلف طرائق تنظيم الإخبار السردي كان طبيعياً ومناسباً رغم الطابع المجازي الذي يحتفظ به إلى جانب الزمن والصوت. لكن وبعد الممارسة الطويلة (أزيد من عقد) ظهرت سلبيته، لأنه كما يقول جنيت، عندما طرحت عليه مسألة السرد والعرض الدرامي التي يمكن تعيينها بشكل آخر، باعتبار الصيغتين الأساسيتين لـ «التقديم» أو «التمثيل» (العرض) représentation اللفظي في مجال الحكي بدا ذلك واضحاً. ويحتج على استعمال هذا المفهوم (représentation) الذي يرى انه رغم نجاحه فإنه يحمل الكثير من الإبهام. ويؤكد إنه سيستعمل مكانه «الإخبار» (information)، لأن الحكي مثله مثل الأدب هو فعل من أفعال الكلام «acte»، وبالتالي فهو لا يقدم القصة أو يعرضها، لكنه يخبر عنها ويحكيها، أي أنه يدل عليها بواسطة اللغة، ثم يوضح كون التمييز بين المحاكاة والحكي التام لا يخلو من اضطراب إلا إذا فهمنا المحاكاة كأقوال الشخصيات (حوار)، الشيء الذي يجعلنا هنا بإزاء نصين في الحكي: نصُّ الراوي (حكي الأحداث) ونص الشخصيات (حكي الأقوال). ويؤكد بعد ذلك كونه يحتفظ باستعمال المسافة والمنظور أي كم من الأخبار السردي؟ وعبر أية قناة يتم إرسال ذلك.

واحتجاجه على «العَرض» يعود إلى كون التمييز بين حكى (raconter) وعرض/ قدم (montrer) غير دقيق لان الفعل الأخير لا يمكنه بشكل طبيعي أن يدل على أقوال الشخصيات. وفي حديثه عن حكي الأحداث يبين الفرق بين المشهد والتلخيص على اعتبار كون حكي الأحداث يتم حسب درجات تحقيق بعض الطرائق المحركة لوهم المحاكاة مثل التفاصيل العديدة والزائدة. . إن الحكي التفصيلي يقول ج. جنيت ذو طابع «مشهدي» لأنه يعطي للقارىء حضوراً أكبر لوهم المحاكاة، على عكس «التلخيص» السريع والبعيد، ويرد على بعض منتقديه بخصوص وظيفة تلك التفاصيل الزائدة والعديدة.

وفي حكي الأقوال يبين أن ما يتعلق بهذه النقطة سيسميه صيغ إعادة إنتاج (repreduction) الخطاب وفكر الشخصيات في مجال الحكي الأدبي المكتوب. إن إعادة

الإنتاج تعْني هنا الإشارة إلى الطابع المتخيل للنمـوذج اللفظي حسب الأنـواع الأدبية، ولا يمكن لأي راو كيفما كان نوعه أن يعيد نفس القول. وهـذا الحصر لا يتعلق إلا بـالخطاب المنقول (rapporté). أما الخطابان الآخران المسرود وغير المباشر فإنهمـا لا يتقيدان بنفس الحرفية (المحاكاتية) في حكي الأقوال.

ويـوضِّحُ جنيت بعد ذلك كون هذه التقسيمات التي قام بها حول الخطابات الثلاثة قد انتقدت بعض مظاهرها «دوريت كون» في كتابها «الشفافية الداخلية». وبعد أن يعترض على بعض ملاحظاتها التي ترتكز على تصورها المبني على المكانة الخاصة التي توليهـا لتقديم الحياة النفسية. وإتفاقه معها في بعض الإنتقادات التي توجهها إليـه يقدم التقنيـات الثلاث التي تستعملها للكشف عن «تقديم» الحياة النفسية كما تراها وهي:

1) السيكو ـ سردي: تحليل أفكار الشخصيات التي يتكلف بها الراوي مباشرة.

2) المونولوج المنقول: (rapporté): وهو تلك الإستشهادات الحرفية للأفكار كما هي ملفوظ بها في الخطاب الداخلي، وليس «المونولوج الداخلي» هنا إلا متغيراً وتنـويعاً أكثـر إستقلالية وذاتية.

3) المونولوج المسرود: الذي يقوم به الراوي تحت شكل الخطاب المباشر مقيداً كان أو حراً.

يلاحظ جنيت إن عملهما مُتَكَامِل وأن الأول عندها هو الخطاب المسرود، وأن الثاني عنده هو الخطاب المنقول وأخيراً هو الخطاب غير المباشر. ثم يوجه بعد ذلك مـلاحظات حول تقسيم دوليزيل Dolezel بين نص الراوي ونص الشخصية ليبين أن هذا لا يتم عنده إلا على صعيد الصيغة، والضروري أن يتم ذلك أيضاً على صعيد الموضوع. ثم يقدم لنا شكلاً يضم الموضوع (أحداث/ أقوال) في خط عمودي والصيغة (خطاب الراوي/ الشخصية) في خط أفقي ليبرز أنواع الخطابات كما سبقنا أن أشرنا إليها.

ويبين بعد ذلك عدم أسفه على استعماله للمسافة والمنظور، ويبين رأيه في الإنتقادات الموجهة إليه في هذا الصدد، والتي يدافع فيها عن آرائه في «خطاب الحكي»، موضحاً إياها تجاوزاً لأي سوء فهم أو تقدير.

11.2. في بعض الكتابات الأنجلو ـ ساكسونية التي اعتمادناها، لا نجدها توظف نفس المفهوم «الصيغة» لما يتعلق بما يحمله من قضايا تتصل بما سبق عرضه. فـ «ليتش وشورتْ» في كتابهما «الأسلوب في الرواية»، نجدهما يتحدثان عن «الكلام» (speech) وفي الفصل العاشر يقصران الحديث عما يسميانه «تقديم الكلام والفكر» [22].

ويحيل هذا الفصـل إلى الخامس والتـاسع اللذين عـولج فيهمـا كلام الشخصية في

الرواية، مع مقارنة كلاهما بالحديث اليومي وكيف يؤوله القارىء. ينطلق الباحثان أولاً مِنْ إبراز أنَّ للكاتب عدة «صيغ» (modes) لتقديم كلام الشخصية، وإلى جانب الكلام المباشر الذي تحدثنا عنه سابقاً، نجد الكلام غير المباشر.

إن «تقديم الكلام» يشمل إذن الكلام المباشر، والكلام غير المباشر. وَبَعْدَ أن يعطيا مثالاً يتحول فيه الكلام من مباشر إلى غير مباشر، يرصدان التغيرات التي طرأت على الثاني مثل علامات الإستشهاد، وتحول الضمائر والزمن والمعنيات. . . وفي محاولة لرصد مختلف أوجه إستعمال الكلام يبرزان كون الروائي أمامه أشكال أخرى غير السابقتين وهي:

1 ـ شكل أكثر مباشرة من الكلام المباشر.
2 ـ شكل غير مباشر أكثر من الكلام غير المباشر.
3 ـ شكل وسيط. (ص 321).

وكل هذه الأشكال تستعمل مجتمعة بهذا الشكل أو ذاك في الخطاب الروائي. وهكذا نجدنا في الشكل الأول أمام ما يسميانه «الكلام المباشر الحر» (Free direct speech) وهو أكثر مباشرة من الكلام المباشر لأننا في هذا الأخير نجدنا أمام خاصتين يتصف بهما، وهما حضور الراوي وكلام الشخصية. غير أننا في الكلام المباشر الحر أمام كلام الشخصية بدون وسيط. وهذا الشكل قد يترك لدى القارىء إبهاماً لأنه لا يعرف من المتكلم. أما الشكل الثاني «غير المباشر أكثر»، فإنه يستعمل لتلخيص مقاطع غير مهمة في الحوار. وهكذا فالجملة: قال: «سأرجع هنا لرؤيتك مرة أخرى غداً» تصبح في الشكل الثاني: وعدها بالرجوع، حيث نرى الحدث أو الفعل يتم من زاوية الراوي (ص 324). لذلك نجدهما يسميان هذا الشكل بـ (narrative report of speech act). أما الشكل الأخير فهو وسيط بين الكلام المباشر والكلام غير المباشر. وأسمياه بالكلام غير المباشر الحر (Free indirect speech). ولهذا الكلام خصوصيته في الرواية لتميزه بحضور ضمير الغائب العائد على الراوي والزمن الماضي. ومن آثاره المعارضة لأن هذا الشكل يتم من خلال صوت الراوي مربوطاً بما تقوله الشخصيات، لذلك فالقارىء يتلقى أقوالها على مسافة (ص 334).

وفي إطار ربط أشكال تقديم الكلام بالراوي ودرجة حضوره (الصوت)، نجد الباحثين يقيمان خطاطة ذات ثلاثة مستويات:

1) المستوى الأول: مراقبة الراوي الكلية، وضمن هذا المستوى نجد فقط شكل «سرد الحدث».

2) المستوى الثاني: مراقبة جزئية من قبل الراوي. ويستوعب ثلاثة أشكال هي: الكلام غير المباشر والكلام المباشر الحر والكلام المباشر.

3) المستوى الثالث: حيث لا نجد أية مراقبة، وهو خاص بـ «الكلام المباشر الحر».

من خلال هذه المستويات جميعها نعاين بجلاء تقاطب صيغة الخطاب المسرود حيث مراقبة الـراوي لكلية وصيغـة الخطاب المعـروض حيث لا وجود للراوي. وتبقى الأشكـال الأخرى وسيطة بين القطبين المتقابلين.

وفيما يتصل بتقديم الفكر (ص 336)، نجدهما يسيران على النمط نفسه الـذي سارا عليه في ما يتصل بتقديم الكلام، غير أنهما كانـا يضعان الفكـر محل الكـلام مثل «الفكـر المباشر، الحر. . .».

12.2. من الدراسات التي تسير على نهج ما سبق لنا أن رأيناه عند ليتش وشورت من عدم تسمية المفهوم الذي نتحدث عنه بالصيغة، وإن كانت تعطيه كامل دلالاته، مـا نجده عند الباحثة ريمون ـ كينـان في كتابهـا «التخييل الحكـائي» (23). تتخصص الباحثـة الفصل الثامن من كتابها لما تضعه ضمن «السرد» تحت عنوان «تمثيل الكلام». وباعتبارها تسير على نهج جيرار جنيت في تصوره البويطقي، تنطلق بـدءاً من عرض تـاريخي موجـز عن علاقـة الحكي التام بالمحـاكاة (diegesis / mimesis)، من خـلال بسط وجهة نـظر كل من أفـلاطون وأرسطو، لتنتقل بعد ذلك إلى موقف النقد الأنجلو ـ أمريكي الذي ستظهر عنده الثنائية تحت أسماء التلخيص والمشهد أو السرد والعرض (telling / showing)، كما سبق لنا عـرض ذلك أعلاه.

وبعد تحليلها لمـوقف جيرار جنيت (1972) من العـرض (showing)، ووهم المحاكـاة التي يحملها في التصورات السابقة التي إنتقدها Booth بدوره، تخلص إلى إن التميز سوف لن يصبح بين العـرض والسـرد، ولكن بين درجـات مختلفـة وأنـواع من السـرد أو القـول (telling). وعلى غرار باقي الباحثين الذين تعرضنا لوجهات نظرهم ستقوم بدورها بـالبحث في ما تسميه «أنماط تقديم الكلام» (ص 109) من خلال هذه التقسيمات:

1 ـ **التلخيص الحكائي** (diegesis summary)، وهو فعل الكلام الـذي يقدم بـدون أي تدقيق أو تخصيص لما قيل أو كيف قيل.

2 ـ **التلخيص الأقل حكائية**: وهو التلخيص الذي يقدم لنـا حدثـاً كلاميـاً لكن بدون مؤشرات الكلام.

3 ـ **الخطاب غير المباشر**: وهو الخطاب الذي يتضمن مضمون حـدث كلامي لكنـه يقدمه باسلوب مغاير للاسلوب الأصل الذي أنجز به الكلام.

4 ـ **الخطاب غير المباشر ذو الطبيعة المحاكاتية**: وهو يختلف عن السـابق في كونـه

يخلق لدينا وهم الحفاظ على مظاهر اسلوب الكلام الأصل، لكنه يقدم ذلك بشكل غير مباشر.

5 ـ **الخطاب غير المباشر الحر**: وهو يقع بين الخطابين المباشر وغير المباشر.

6 ـ **الخطاب المباشر**: وهو الخطاب الذي يخلق لدينا وهم المحاكاة أكثر من غيره لانه يتضمن «الاستشهاد» وعلاماته، سواء كان ذلك لحوار أو كلام ذاتي.

7 ـ **الخطاب المباشر الحر**: وترى هذا الخطاب يتميز بكونه الشكل النمطي لضمير المتكلم في المونولوج الداخلي (ص 110).

بعد هذه التصنيفات التي كانت تقدم لنا لكل منها نموذجاً من رواية، افردت نقطة خاصة وهامة لتحليل الخطاب غير المباشر الحر. تبين في البداية المكانة التي يحظى بها هذا الخطاب لدى اللسانيين والسرديين باعتباره تركيباً لِصَوْتَيْنِ مترابطين. ثم تقيم مقارنات بين الخطابات الثلاثة الأساسية (المباشر/ غير المباشر/ غير المباشر الحر).

من خلال رصدها لمختلف التحولات التي تطرأ في انتقالنا مِنْ خطاب إلى آخر كما سبق ان رأينا ذلك مع ليتش وشورت. ومن هذه التحولات ما يتصل بالزمن أو الضمير أو المعينات أو الاستفهام... ثم بعد إنجازها لهذا التحليل تبحث في ما أسمته بـ «الوظائف»، وهي نظير ما رأيناه عند ليتش وشورت تحت عنوان «تقديم الفكر».

13.2 . من خلال عرضنا لهذا المفهوم «الصيغة» في البويطيقا رأينا تعدد الإصطلاحات التي يأخذها. فهو مرة: الأسلوب أو الصيغة أو أنماط الكلام أو الخطاب، لكن في كل هذه الاصطلاحات كان القاسم مشتركاً إذ نجده كامناً في الانطلاق من التقسيم الأصلي بين الدرامي والسردي في البويطيقا الكلاسيكية أو السرد والعرض في الأدبيات الأنجلو ـ أمريكية مع النقد الجديد. لكننا سنلاحظ عندما ننتقل إلى طرائق إستعمال السيميوطيقيين لهذا المفهوم سنجد الاختلاف ليس فقط على مستوى دال المفهوم ولكن مدلوله أيضاً. وبما اننا سنسير في تحليلنا للصيغة انطلاقاً من وجهة السرديين، فإن عرضنا لوجهة السيميوطيقيين سيكون مركزاً جداً، لأن هدفنا المركزي هو إبراز ان التشابه بين المفهومين (mode) لا يعني دائماً الاتفاق أو الاشتراك المعنوي بينهما، وإن كنا نرى بإمكان التعامل معهما واستغلالهما معاً في تحليل غير منشد إلى الأرضية التي ننطلق منها في التحليل.

3/ «الصيغة» والسيميوطيقا:

1.3 إلى الآن ونحن نتحدث عن الصيغة كنا نضعها كمقابل لـ (mode) في الفرنسية. ساعدتنا المصادر التي تنطلق من البويطيقا على معاينة هذا المفهوم كما حاولنا عرضه مع بعض الاختلافات في طرائق فهمه واستعماله. غير أننا عندما ننتقل إلى المعاجم

المختصة في اللسانيات [24] أو السيميوطيقا [25] للبحث في المادة نفسها، فإننا نعاين أولاً استعمال مفهوم آخر مرادف له هو (modalité)، التي تعني في المنطق «الموّجه».

2.3. ينطلق المعجم اللساني من أن هذا المفهوم مقولة نحوية، وباعتباره كذلك، فإنه يرتبط بصفة عامة بالفعل مترجماً نمط التواصل القائم بين المتكلم (الباث) ومخاطبه (المتقبل)، من جهة أولى ومن جهة ثانية، يترجم حالة الذات المتكلمة حيال ملفوظاتها الخاصة. وتبعاً لذلك يغدو المفهوم (mode)**محدداً لوضعية الجملة** من حيث التقرير المثبت أو المنفي، أو من حيث الأمر أو الاستفهام. . . [26]. وعندما سطرنا على كلمة «محدد» لوضعية الجملة، **فإننا نَرَىٰ فيها المعنى الذي يأخذه المفهوم وهو «الموجه» لا مفهوم الصيغة** بالمعنى الذي رأيناه مثلاً مع ليتري Littré من خلال تحديد جيرار جنيت إياه. وهذا المعنى هو الذي سيسير عليه السيميوطيقيون الذين ينطلقون من المنطق في تحديد هذا المفهوم.

3.3. يقول غريماس في «السيميوطيقا»[27] معرفاً الموجه (mode / modalité)، باعتباره «ما يغير محمول ملفوظ ما، حسب التحديد القديم». ويميز بناء على ذلك بين الملفوظ الموجهي والملفوظ الوصفي (ملفوظ الفعل faire) و (ملفوظ الحالة état). ويبين أهمية القيم الموجهية وهي القدرة ـ الإرادة ـ الوجوب ـ المعرفة القادرة علىٰ إبراز موجه الوجوب والفعل باعتبار تلك القيم مقولات منطقية.

وفي توضيح المعجم اللساني لهذه المقولات المنطقية (ص 320) يؤكد على كونها تعني مختلف الطرائق التي يبرز من خلالها محمول الجملة كحقيقة أو جواز (أو ضرورة) ، احتمال (أو امكان) . إن موجه الجواز نقيض موجه الضرورة كما أن موجه الاحتمال مقابل الامكان . وكلها جميعاً تتم بواسطة أفعال جهات مساعدة . فموجه الحقيقة يترجم بغياب الفعل المساعد وبحضور الزمن. ويميز بعد ذلك بين الجهة والموجه الذي يتكلف فيه أَوْ لاَ يَتَكَلَّف المتكلم بملفوظه الذي يمكن أن يتضمن موجهاً منطقياً . ففي الجملتين :

1 ـ يجب أن ينطلق القطار في الخامسة .

2 ـ على القطار أن ينطلق في الخامسة .

نلاحظ أنهما معاً تدلان على الاحتمال ، غير أن الأولى تكلف بها المتكلم ، والثانية تكلف بها بدرجة أقل . وفي تحليل المعجم للموجهات أو معينات الموجّه (modalisateurs) ص 319 ، يوضح أن المقصود بذلك الوسائل التي بواسطتها يجلي المتكلم الطريقة التي برز بها ملفوظه الخاص (ربما ـ لا شك ـ في اعتقادي . . .) وتشير هذه المعينات أن الملفوظ لا يتكفل به كاملاً من لدن المتكلم . أما «التوجيه» (modalisation) (ص 320)، فهو الطابع الذي

يعطيه المتكلم لملفوظه . وتسعفنا هذه المفاهيم مثل (المسافة ـ الوضوح ـ الشفافية ـ التوتر) في فهمه جيداً .

ففي المسافة تتضح لدينا العلاقة بين الذات والعالم بواسطة الملفوظ . والمسافة قسمان: مسافة قصوى، تعتبر الذات فيها ملفوظها كجزء مندمج في العالم بشكل مختلف عنها . وفي المسافة الدنيا نجد معطى أو حادث الملفوظ الذي يتكفل به المتكلم كلية. بينما ينظر في مفهوم الشفافية (transparence) مقابل العتامة . فالشفافية تعني مدى حضور أو امّحاء ذات التلفظ : (فالخطاب التربوي والكتاب المدرسي تتجلى فيهما شفافية قصوى) . بينما نلاحظ العتامة في الشعر الغنائي (عتامة قصوى) . وفي التوتر تسجل العلاقات بين المتكلم والمخاطب في النص . ففي الفعلين المساعدين (être/ avoir) نجد توتراً أدنى بينما مع الموجهات نجد التوتر الأقصى .

4.3. هذه هي جملة المفاهيم التي سنجدها تتكرر بين الفينة والأخرى في الدراسات التي تعاطت مع هذا المفهوم الذي يوضحه دوكرو (o. Ducrot) بربطه بالزمن . ويرى أن هاتين المقولتين مجالهما هو اللسانيات منطلقاً من كون علماء اللسانيات والمنطق كثيراً ما ألحوا على ضرورة التمييز بين :

1 ـ المضمون التمثيلي (dictum) .

2 ـ الوضعية التي تتخذها ذات المتكلم إزاء هذا المضمون (modus-modalité) . وهكذا فالملفوظات التالية : «سيأتي بير/ «ليأتِ بيير !» من الممكن أن يأتي بيير «/» يجب على بيير أن يأتي « . . . توضح لنا أن مضمونها (dictum) واحد، لكن الذي يتغير هو تلك الوضعية (modus). إننا نجد الصيغة النحوية في الأولى والثانية، والافتراض في الثالثة ، بينما نجد الفعل الموجه المساعد في الجملة الأخيرة[28].

5.3. نلاحظ من خلال هذه التعريفات التي نجدها في المعاجم المختصة اختلافات في التناول ، واعترافاً أيضاً بصعوبة تدقيق المفهوم لخصوصيته وتنازع الاختصاصات حوله والتي يطبعه كل منها بطابع خاص .

وكما رأينا في الصيغة من وجهة نظر الباحثين في البويطيقا إذ نجد استعمال مفهوم الصيغة (mode) أول مرة مع تودوروف (1966) ، فإننا سنعاين استعمال (modalité) أول مرة مع غريماس في «علم الدلالة البنيوي (1966) ، وإن رأى العديد ومنهم (كوكي) أن البداية الحقيقية لهذا المفهوم ستتم سنة 1970 في كتاب غريماس «حول المعنى» . وفي الكتابين معاً ، وحتى في الفصل الخاص في كتابه (حول المعنى . 1982) الذي يعيد فيه نشر المقالة التي شارك فيها في ملف مجلة (Languages) الخاص بالصيغة ، نجده تطغى عليه صيغة

التجريد وعدم الانطلاق من النصوص . وهكذا ففي كتابه «حول المعنى» يموقع حديثه عنها في إطار حديثه عن «عناصر لنحو سردي» ، على المستوى السطحي مقارناً بين الملفوظات الموجهية والوصفية رابطاً حديثه عنها بالعامل . غير أننا نلاحظ كونه لا يعطي الأمثلة إلا من خلال الجمل ، أو من خلال بعض الرموز الرياضية الاختزالية . . .[29] . وفي سنة 1972 يصدر جان كلود كوكي في كتابه السيميوطيقا الأدبية دراسة مطولة وهامة يعنونها بـ «التحليل التحويلي للخطاب» ، يتناول فيها بالدراسة التطبيقية ، «المدينة» لبُولْ كُلُوديل . في مستهل الدراسة يوضح أنه يهدف إلى بنائها انطلاقاً من مناهج التحليل اللساني للخطاب : أي الكشف عن العلاقات المنطقية التي توحد الموضوعات اللسانية بعضها ببعض ، على اعتبار كون هذه الموضوعات مبنية لا معطاة سلفاً ، وإن ترابطها ينتظم في إطار النظام أو النسق (ordre) .

وفي دراسة «المدينة» ينطلق من كون خطاب كلوديل تهيمن فيه مثل هذه الافعال : عرف / قدر/ أراد ، التي تستحق عناية من الباحث . وبربطه هذه الموجهات بالعوامل أو بطبقات العاملين يبحث في دلالات المعرفة والقدرة والإرادة كما تتجلى في الخطاب[30] .

ونلاحظ أن سنة 76 هي السنة التي ستكثر فيها الدراسات حول «modalités» وفق هذا الاتجاه . ويبدو لنا ذلك أولاً من خلال الدراسات الخاصة حوله والتي يضمها العدد 43 من «Languages» التي نجد من بينها دراسة :

ـ غريماس : «من أجل نظرية للموجهات» ، وهي كما قلنا ذات طابع تجريدي محض وفيها يحاول غريماس تأسيس نظرية متكاملة لها .

ـ جان كلود كوكي : «موجهات الخطاب» وفيها ينطلق من الدور الأساسي الذي لعبه المنطق الوظيفي في إقامة الجهاز النظري المتكامل لهذا المفهوم . وفيها يربط أيضاً بين الموجهات والعوامل ، الذات والموضوع .

ـ هـ. رونكستروف : «من أجل موجه لسردي رابع» ، ويوضح فيها كون الباحثين ركزوا في تحليلهم عادة على ثلاث موجهات : عرف/ قدر/ أراد . لكنهم اهملوا «وجب» وهو يرى أن السبب في ذلك يكمن في كون السيميوطيقا السردية ارتبطت بالعلامة المكتشفة في الحكاية الروسية :

1) علاقة الاختبار الفارز : موجه/pouvoir / : استقبال المساعد .

2) العلامة الرئيسية : تحويل الموضوع/ vouloir/ : الحصول على الموضوع بعد البحث .

3) العلامة المشرفة : الموضوع/ savoir/ : معرفة البطل .

ويتساءل لماذا لا يمكننا إضافة موجه آخر هو «الوجوب» ، لتتاح لنا إمكانية إقامة تصور متكامل يراعى في القدرة (المعرفة/ والقدرة) وفي التحفيز (الارادة والوجوب) لتكتمل لدينا صفات الموجهات الداخلية والخارجية .

يمكن اعتبار هذا العدد قد لعب دوراً كبيراً في بلورة مفهوم الموجهات كما يفهمها الباحثون في السيميوطيقا الأدبية والسردية بوجه خاص . وإن كان الطابع السائد فيه هو الجانب النظري[31] .

6.3. وفي السنة نفسها يصدر كتاب «مينكينو» حول تحليل الخطاب . وفي حديثه عن «الملفوظ» يدرج الموجهات. وفيه يتحدث عنها، وعن موجهات اللافظ والملفوظ والمرسلة مستنداً على شارل بالي «Bally» وهاليداي «Halliday» . وينقل عن دوبوا كما رأينا في المعجم اللساني مفاهيم المسافة التوجيه والشفافية والتوتر آتياً بين الفينة والأخرى ببعض الأمثلة[32] .

إن كل هذه الدراسات باستثناء دراسة «كوكي» عن «المدينة» تشترك في كونها تعالج المفهوم من زاوية نظرية ، وحتى الأمثلة التي تقدمها شبه مسكوكة وثابتة . وسنلاحظ أن مجموعة «انتروفيرن» التي تمارس التحليل السيميوطيقي على الخطاب الانجيلي تنطلق بدورها من نفس المنطلق ، وإن كانت تحاول بين الفينة والأخرى الاتيان ببعض النماذج[33] .

إن مفهوم الموجه في السيميوطيقا الأدبية ينطلق من مقولات منطقية تجريدية، ويحاول على ضوئها تحليل كيف يشتغل الخطاب من العلاقات التي يتأطر فيها اللافظ والملفوظ والتلفظ . ومن خلال تحليل الخطاب الحكائي يتم التركيز على جانب العامل (actant) ، والدور الذي يقوم به في الخطاب من أجل البحث عن دلالات ذلك . وإذا كانت الأبحاث في البويطيقا بانطلاقها من الصيغ كما نجدها في البويطيقا الكلاسيكية (أفلاطون/ أرسطو) تعالج الصيغة من زاوية أخرى مختلفة تركز فيها على الطرائق التي بواسطتها يتم إرسال الخطاب ، فإن الباحثين في السيميوطيقا بانطلاقهم من المنطق بالأساس يختزلون الموجهات في أفعال العامل ، ومن خلال ذلك يبحثون عن دلالاتها .

وسنلاحظ اختزالاً مقبولاً ، وإن كان يتأسس على قاعدة سيميوطيقية ، يمارسه فلاديميركريزينسكي بصدد تحليله لرواية «كومبروفيش» (كوسموس) ، إذ ينطلق من الصيغة كما يحددها جنيت ويربطها بالاطار السيميوطيقي التزمني الذي ينطلق منه ، بما يستفيده من أعمال غريماس وكوكي ، وبناء على تمييز جينيت بين الصيغة والصوت ، وانطلاقاً من معاينته تكرار الموجهين : الإرادة والقدرة ، والمعرفة والوجود ، وتداخلهما فيما بينهما يحلل

وظائف الراوي ويبحث في صيغه، مُدَلِّلًا ، من خلال بحثه عن الدلالة ، على أسباب تفكك الخطاب الروائي في كوسموس[34] .

وهذه هي الدراسة التي أشرت إليها عندما قلت بأن هناك امكانيات الحديث عن «الصيغة» كما تستعمل في السرديات والسيميوطيقا السردية . ولما لذلك من أهمية في تناول الخطاب الروائي على هذا الصعيد لكن ذلك يمكن أن يتم من وجه نظر سيميوطيقية ، وهذا ما قام به كريزنسكي في تحليله المشار إليه ، أما نحن فإننا نشتغل في مجال آخر مختلف .

4 ـ صيغة الخطاب الروائي :

1.4 . لاحظنا من خلال عرضنا للآراء التي تنطلق من البويطيقا ، كيف أنها جميعاً ترجع أصول التمييز بين الصيغ السردية إلى التقسيم التقليدي بين المحاكاة (Mimesis) والحكي التام (Diegesis) ، وإلى تقسيم النقد الجديد الأنجلو ـ أمريكي الحكي إلى عرض (Showing) وسرد (telling) . وإذا كان المنحى الأول يأخذ مع البويطيقا الكلاسيكية منحى فلسفياً يستند إلى فهم خاص للوجود يجد في «المحاكاة» بعض الأسس التي يفسر بها قضايا الوجود وبالأخص مع أفلاطون . وإلى جانب هذا المنحى الفلسفي المحدد ، نجد منحى آخر نظرياً يكمن في نظرية الأنواع كما نجدها مع البويطيقا الكلاسيكية وبالأخص مع أرسطو من خلال ذلك التمييز ، فإننا في المنحى الثاني مع النقد الأنجلو ـ أمريكي نجد لهذا التمييز بعداً جمالياً . وهذا البعد الجمالي الذي كان هنري جيمس له داعية ، وفيه رائداً ، له خاصيته الموقفية لكونه يحمل تصوراً جديداً للعمل الروائي كيف ينبغي أن يكون عكسما هو سائد في نموذج الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

2.4 . تبعاً لهذه التحديدات أجدني ، نظرياً وعملياً ، ألغي المنحى الفلسفي الكامن في فهم المحاكاة ، وأرى في المنحيين الجمالي والمتصل بنظرية الأنواع الأدبية جوانب مركزية يمكن الانطلاق منها في تحديد دقيق لصيغ السرد .

ما كان لي أن أثير هذه النقطة لو لَمْ أعاين بعد طول إمعان أن «وهم المحاكاة» تم الوعي به نظرياً منذ بوث ودعمه جينيت ومن سار في فلكه . لكن عملياً ظل هذا البعد مهيمناً لدى جينيت وغيره ، ويظهر لنا ذلك في أن الحديث كلما كان بصدد الخطاب المباشر (جينيت/ كينان . . .) كلما تم استدعاء المحاكاة وتم ربط هذا الخطاب بها . كما أننا نعاين ذلك بوضوح كلما تحدث جينيت عن «حكي الأحداث» وتحدث عن المشهد الذي تكثر فيه التفاصيل الزائلة التي تحيل إلى الواقع و«وهم المحاكاة» . ويظهر لنا ذلك ثالثاً في نوعيات التصنيفات التي تمت للخطابات حيث نجد أن أساس ذلك يكمن في درجة حضور الحدث أو القول . وهذا كاف لابراز الارتهان إلى التمييز الكلاسيكي بين المحاكاة والحكي التام ،

رغم الوعي الذي لمسناه عند بوث وجنيت .

3.4. في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديـد تودوروف إيـاها ، حيث يـراها تتعلق بـ «الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة»[35] . وهذا التحديد يتوازى مع باقي المكونات الأخرى في تحديده إياها (الزمن ـ الرؤية والصوت) . وانطلاقاً من هذا التحديد أجدني لا أشاطر جنيت ما يدخله ضمنها من مسافة ومنظور . فالمنظور (التبئيرات) يمكن أن يناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقات الوطيدة بينهما.. إننا في ما أسميه بـ «الرؤية» نحاول الاجابة عن السؤال «من أين يتكلم المتكلم؟» وفي «الصوت» نجيب عن السؤال «من يتكلم هنا؟» . لذلـك نرى أنهمـا مستويـان متضافـران ، ونرى أيضـاً بضرورة الفصل بينهما وبين الصيغة التي نبحث فيها عن «خطابات المتكلم؟» وعلى مستـوى ترتيب هذه المكونات ، أرى عكس تودوروف أن نأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيراً بالرؤية والصوت ، لسبب بسيط يكمن في أننا في الصيغة نراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليتأتى لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤ ية والصوت.

في هذا الاطار أجدني التقي مع الانتقادات التي وجهتها ميك بال إلى جنيت ، وأرى فعلاً أن ما يحمله تعريف ليترى هو الذي قاد جنيت إلى الربط بين المسافة والمنظور ، رغم ما بينهما من «مسافات»! لكني لا أذهب إلى أن «المسافة» زائدة في تصنيف جنيت إلا لسبب كونها تنطلق من الفهم الكلاسيكي للمحاكاة . ولو استبعد جنيت هذا الفهم لقدم لنا تصنيفاً غير الذي قدم ضمن «المسافة» بين حكي الأقوال وحكي الاحداث . وإذا اعتبرت ميك بال الخطاب المباشر (المعروض) كميتاً ـ حكي (métarécit) ، فذلك لكونها بدورهـا تنطلق من التمييز بين الحكي التام والمحاكاة . ولو انطلقت هي أيضاً من غير هذا التمييز لرأت أن هذا الميتـاحكي يأخـذ أبعاداً غيـر النـي تظهـر علاقتـه بـ «الحكي» (diegesis) باعتبـاره معروضـاً (mimésis) . إن هذا الميتاحكي سنجده ضمن «الحكي» ذاته ، عندما تتجاوز التمييز (سرد/ عرض) . وهذا ما يعطي لمشروعنا الذي نحدد فيه الصيغ السردية في جانب وأبعادها النصية أي ما نسميه «المتعاليات النصية» في جانب آخـر (المستوى الـدلالي) ، مبرره ومصـداقيته انطلاقاً من اعتبار ميك بال الخطاب المعروض «ميتاحكي» ، وهو فعلاً كذلك كما سنبين في الفصل الثاني من الكتاب الثاني الذي نبحث فيه عن أبعاد الصيغ النصية .

5.4. انطلاقاً من تعريف تودوروف الذي ننطلق منه لا نميز في الخطاب الروائي بين حكي الأقـوال وحكي الأحـداث كمـا يفعـل أغلب الســرديين على اعتبـار الأول خـاصـاً بالشخصيات والثاني بـالراوي . إن التمييز في هذا النطاق واضحة فيه آثار التمييز الأرسطي بين الدراما (نص الشخصيات) والتاريـخ (نص الراوي) ، أو الملحمـة (نص الراوي ونص الشخصيات) . وبما أن الصيغتين الكبريين (السرد / العـرض) موجـودتان في أي خـطاب

حكائي بمختلف الأشكال الممكن تصورها . فإن تحديدنا للصيغة ينطلق من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب الروائي ، ومن خلالهما كيف تقدم القصة ، بدون تمييز بين الراوي والشخصيات ، بل حتى بدون تعيين ـ إذا أمكن ذلك ـ من هو المتكلم . ولهذا السبب أيضاً نرى بضرورة اعتبار «المنظور» غير مرتبط بالصيغة ولكن بالصوت بحسب اصطلاحات جنيت ، وأيضاً نرى بضرورة تأخير الحديث عن الرؤية السردية والصوت .

ماذا سيقدم لنا هذا الاقتراح وما الذي يباين بينه وبين التمييزات السائدة بين حكي الأحداث وحكي الأقوال ، ونص الراوي ونص الشخصيات . . . ؟؟.

سيتيح لنا هذا الاقتراح أولاً التمييز بين الخطابات المستعملة في الخطاب الروائي من خلال الخطاب ككل ، وليس من خلال «حكي الأقوال فقط» ، وبذلك سندخل فيه أيضاً ما يسمى بـ «حكي الأحداث» . ولهذا السبب عندما ترى «ميك بال» أنَّ الخطاب المعروض هو وحده الذي يمكن قبوله في تصنيف جنيت لأنماط «حكي الأقوال» ، أما النمطان الآخران فيمكن ادراجهما في «حكي الأحداث» كانت مصيبة في ذلك .

وهكذا نلاحظ أن كل التصنيفات التي ميزت بين الصيغ أو الخطابات أو الأساليب أو أنماط الكلام كانت تركز في ذلك على «حكي الأقوال أو «كلام الشخصيات» . . . في حين ظل «خطاب الراوي» ثابتاً .

وتبعاً لاقتراحنا سنبحث في علاقات الخطابات أياً كان مرسلها (شخصية أو راوياً) وفي نوعيتها ، وبحسب طبيعتها المتجلية في الخطاب نقيم التصنيف ونقوم بقراءته . ويقوم اقتراحنا هذا على أساس مركزي نجده فيما يمكن أن نسميه بـ «تبادل الأدوار الحكائية» انطلاقاً من أن التمييز بين الراوي والشخصيات تمييز كلي ، ولا يتجلى دائماً بنفس الصرامة ، وذلك لأن «تبادل الأدوار الحكائية» قاعدة كلية بدورها ونقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات للعديد من التبدلات يمكننا حصرها مبدئياً من خلال هذه القاعدة :

1 ـ الراوي ـ الشخصية .

2 ـ الشخصيات ـ الرواة .

وعديدة هي الروايات التي نجد فيها الراوي شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات ، وعديدة هي النصوص التي نجد فيها الشخصيات يمارسون السرد . فهل نعتبر الراوي وهو يتحدث مع الشخصيات شخصية ، وندخل خطابه ضمن «حكي الأقوال» أم «حكي الأحداث»؟ ، ونفس الشيء يمكننا أن نطرحه بصدد الشخصيات .

قَدْ يعترض معترض ويقول: حتى في حال كون الراوي شخصية فهناك الراوي المضمن أو الذات للثانية للكاتب. فلماذا لا نميز خطابه باعتبار خصوصيته في علاقته بخطاب الشخصيات، ولعل هذا هو المنطلق الذي يمارسه الذين يميزون بين «حكي الأقوال» و«حكي الأحداث». إننا نرد على هذا الاعتراض، وذلك باعتبار صيغة هذا الراوي ستكون موجودة ضمن صيغ أخرى ضمن الخطاب، وسوف لن يغير هذا شيئاً من الأمر في اقتراحنا. لكن الذي سيتغير باقتراحنا هو اعتبار حكي الأحداث (نص الراوي) خاصاً بكميات الأخبار، ومنفصلاً عن «حكي الأقوال» (الأكثر محاكاة)!.

سيتيح لنا هذا الاقتراح ثانياً، من خلال محاولة إقامة تصنيف لصيغ الخطاب ادخال الصيغتين الكبريين معاً، والبحث في طرائق اشتغالهما جنباً إلى جنب، مع البحث في علاقاتهما داخل الخطاب الروائي. وهذا سيتيح لنا إقامة نمذجة دقيقة على مستويين:

1 ـ صيغ الخطاب الروائي الواحد.

2 ـ الخطابات الروائية انطلاقاً من الصيغة.

وهذا المستوى الثاني هو الذي يمكننا مقاربته بما اسميناه «البعد الجمالي» في الممارسة الروائية مع النقد الأنجلو ـ أمريكي. أي إننا باتخاذ الصيغة منطلقاً يمكننا إقامة تيبولوجيا للرواية بحسب نوعية اشتغالها في الخطاب الروائي، على غرار ما رأينا مع فاينريش في اتخاذه الزمن وفق تصوره منطلقاً للتمييز بين الخطابات (التقرير/ الحكي). وهذا الهدف ينبغي أن يتوخاه السردي في كل مكون من المكونات التي يشتغل عليها لاقامة نظرية متكاملة لكل واحد من تلك المكونات: (الصيغة ـ الرؤية السردية والصوت).

6.4. انطلاقاً من هذا التحديد، وانطلاقاً أيضاً من انجازات السرديين في رصد مختلف الصيغ الخطابية التي أقاموها كما قلت انطلاقاً من حكي الأقوال (الشخصيات)، سأعتبر الصيغة أنماطاً خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة. وهذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها. ومن خلال تحليلنا وقراءتنا لنصوص حكائية وروائية عديدة أمكننا الانتهاء إلى أن الصيغ التي تقدم لنا من خلالها القصة نوعان أساسيان: هما السرد والعرض. سنسمي هذين النوعين: الصيغتان الكُبْرَيَانِ وعلى مستوى التجلي الخطابي نجد الصيغتين الكبريين تتضمن كل واحدة منهما صيغاً صغرى بسيطة أو مركبة. وهذه الصيغ الصغرى هي التي يمكننا الوصول إليها عندما نقوم بالتحليل الجزئي للخطاب.

وتبعاً للتحديد السابق الذي ننطلق منه نعاين أن المادة الحكائية (القصة) تقدم لنا من خلال:

1 ـ السرد.

2 ـ العرض .

وهذا السرد يمكن أن يقوم به الراوي أو إحْدَىٰ الشخصيات، وقل الشيء نفسه عن العرض . وهاتان الصيغتان معاً يمكن أن توجها باعتبارهما خطابين إلى متلق مباشر أو غير مباشر . وعنصر التلقي نجده مغيباً في كل الكتابات السردية التي ننطلق منها حول الصيغة ، على اعتبار أن متلقي السرد أو المروي له (narrataire) يتم الحديث عنه غالباً في إطار الرؤية أو الصوت . وبحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه ، ونوعية المتلقي يمكننا من الحديث عن نوعية الصيغة . إنهما المعياران الأساسيان اللذان نستعمل لتحديد الصيغة. والجدول أسفله يوضح لنا ذلك من خلال ترتيب هذه الأنماط:

2) صيغة الخطاب المسرود : إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله . ويتحدث إلى مروى له سواء كان هذا المتلقي مباشراً (شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله . وهذه الصيغة هي التي تقابل في الآراء التي تعرضنا لها الصيغة نفسها . هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشراً ، فإنه يكون على مسافة مما يُرْوَى له . لذلك يمكن اعتباره غير مباشر . لكن عندما لا تكون هناك مسافة ، فإن صيغة الخطاب المسرود ، تكون صيغة فرعية لصيغ أصل .

2) صيغة المسرود الذاتي : وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي ، أي أنَّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه . وهي التي تقابل عند جنيت (transposé). ويمكن أن ندخل فيها التذكر ، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية .

3) صيغة الخطاب المعروض : وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي وهو الذي يسميه جنيت : immédiat ويرى أنه تنويع على الخطاب (rapporté) .

4) صيغة المعروض غير المباشر : وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر ، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر ، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر .

5) صيغة المعروض الذاتي : وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن . فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي ، فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت انجاز الكلام .

لكن هناك نمطاً آخر من الخطاب نجده وسيطاً بين المسرود والمعروض وهو الذي يمكننا تسميته بالمنقول . لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض ، ولكنه أيضاً ينقل كلام غيره سرداً أو عرضاً . ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول . وفي هذا النمط نجدنا أمام نمطين :

6) صيغة المنقول المباشر : وفيه نجدنا أمام معروض مباشر ، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل ، وهو ينقله كما هو . وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر .

7) المنقول غير المباشر : ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود .

وهكذا نلاحظ أننا في صيغة الخطاب المسرود والمعروض نجد المتلقي مباشراً في العرض وغير مباشر في السرد . وقد نجد خطاباً مسروداً لكن متلقيه مباشر ، كأن تحكي شخصية معينة في الرواية عن طريق السرد لشخصية مباشرة ومعينة في القصة ، فكيف نفسر هذا التناقض ؟

نقول ببساطة أن موقع هذا «الخطاب المسرود» في الخطاب الأصل هو كونه معروضاً لا مسروداً ، وإن كانت صيغته سردية على اعتبار أن هناك مراقي في علاقات الصيغ فيما بينها يجب احترامها وقت التحليل . فهل صيغة هذا الخطاب تدخل ضمن الصيغ الكبرى أم الصغرى؟ كما سنوضح . وباعتباره معروضاً فإن متلقيه بالضرورة سيكون مباشراً ، وإن كانت صيغته سردية لما بين الصيغ من علاقات متبادلة .

أما المعروض الذاتي والمسرود الذاتي ، فإننا نجد متلقيهما المباشر هو الذات المتكلم إليها ، لكن التمييز بينهما بواسطة الزمن له علاقة وطيدة بنوعية العلاقة التي تقيمها الذات مع مخاطبها في إطار الموقع السردي الذي توجد فيه .

أما المعروض غير المباشر والمنقول المباشر وغير المباشر فإننا نجد المتلقي فيها جميعاً مباشراً وغير مباشر . يكون مباشراً عندما يكون المتلقي حاضراً في المعروض غير المباشر والمنقول المباشر كشخص يتلقى من خلال المتكلم أو الناقل ، ويكون الاحتفاظ بكلام المتكلم في المعروض غير المباشر أو المتكلم الأول في المنقول المباشر ، ونفس الشيء يمكن أن يكون عندما لا يحتفظ بكلام المتكلم الأول . وفي الوقت نفسه نجد متلقياً ثانياً غير مباشر في هذه الصيغ الثلاث ويظهر لنا من خلال وجود الراوي في المعروض غير المباشر أو الناقل في صيغتي الخطاب المنقول .

نجدنا أمام أنواع الصيغ التالية مرتبة حسب نوعية المتلقي :

1 ـ المسرود ← غير مباشر .

المعروض ← مباشر .

2 ـ المسرود الذاتي ←
المعروض الذاتي ← — الذات .

3 ـ المعروض غير المباشر ←
المنقول المباشر ←
المنقول غير المباشر ← — مباشر + غير مباشر .

وهذه الأنواع جميعاً يمكننا تقسيمها قسمين بسيطة ومركبة :

أ ـ بسيطة : وتضم النوع الأول والثاني .

ب ـ مركبة : وتضم النوع الثالث فقط .

فماذا عن تقسيمنا الصيغ إلى كبرى وصغرى؟ هنا يمكننا ، لو شئنا إنجاز تحليل متكامل للخطاب كما في حالة قراءتنا للزيني بركات ، تقسيم الخطاب إلى وحدات . ومن خلال هذه الوحدات يمكننا معاينة نوع الصيغة الكبرى المهيمنة من خلال نوعية الخطاب المرسل. وخلال هذه الصيغة الكبرى يمكننا النزول عمودياً في مراقي التبدلات الصيغية الصغرى وهي التي تضم الأنواع والقسمين المتحدث عنهما أعلاه كما تشتغل عمودياً . ومن خلال بحثنا في هذه التبدلات الصيغية الصغرى فإننا سنضبطها بواسطة ما يمكن تسميته بـ «المعينات الصيغية» وهي التي تتجلى لنا بشكل مباشر في علامات العرض أو تأطيرات الراوي أو تعليقاته ، في البياضات ، والنقط وما شابه ذلك من المعينات .

ومن خلال بحثنا في صيغ الخطاب أفقياً على صعيد الصيغتين الكبريين وعمودياً من خلال التبدلات الصيغية ، يمكننا الوصول إلى الجواب عن كيفية اشتغال الصيغ وتواترها الكمي والكيفي ، أي نكون قد أجبنا عن «الطريقة التي بواسطتها تم تقديم القصة في الخطاب» ، وتحديد هذه الطريقة بشكل دقيق على صعيد الخطاب الروائي قيد التحليل . وسيمكننا هذا من الاجابة عن بعض الأسئلة التي انطلقنا منها ، وقلنا أنها تتصل بإبراز «نوعية» الخطاب و«جماليته» . وعندما يتأتى لنا التعامل مع خطابات أخرى سنتمكن من الوصول إلى ما يساعدنا على إقامة «نمذجة» أو «تيبولوجيا» للرواية باستغلال هذا المكون ، وذلك من خلال محاولتنا الاجابة عن لماذا تهيمن هذه الصيغة أو تلك ؟ في حقبة ما من الحقب؟ أو عند روائي معين؟ أو في تجربة روائية معينة؟ وإذا كان المكون الواحد ليس كافياً

لانجاز عمل كهذا ، فهو على الأقل يمكننا من أداة مهمة قابلة للتضافر مع أدوات أخرى لها الأهمية نفسها .

وبعد انتهائنا من تحليل صيغة الخطاب الروائي العربي من خلال الزيني بركات كمتن مركزي وباقي الروايات الأخرى ونحاول الاجابة عن الأسئلة التي طرحنا بعضها الآن ، سنطرح أسئلة أخرى تجعلنا نجيب عنها في الفصل الثاني من الكتاب الثاني الذي يحمل عنوان «التفاعل النصي» لما له من صلة وطيدة بهذا الفصل .

هوامش مقدمة الفصل الثاني :

(1) R. Bourneuf et R. Quellct: L'univers du roman puf. 1981 P:60.

(2) C. Kerbrat-Orecchioni: L'énonciation: de la subjectivité dans le language. Armand Colin. 1980. P:118.

(3) J. Claude Coquet: Les modalités du discours: in «languages» n°43. 1976. P:64.

(4) T. Todorov: Poétique. Seuil / Points. 1973. P:19.

(5) Groupes d'Entrevernes: Analyses Sémiotiques des textes. presses- universitaires. 1979. P:9)

(6) T. Todorov: Les catégories du récit littéraire in «Communications» n°8 1966 P:143.

(7) G. Genette: Frontières du récit. in «Communications» n° 8. 1966 P. 152.

(8) G. Genette: Nouveau Discours du récit. Seuil. 1983. P:30.

(9) روليك/ أوارين : نظرية الأدب ت. محي الدين صبحي المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . دمشق 1972 ، ص 280 .

(10) ب . ايخنباوم : حول نظرية النثر : في نصوص الشكلانيين الروس . ت . إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية/ سمير 1982 ـ ص 107.

(11) نفس المرجع ص 110 - 111 .

(12) T. Todorov: Littérature et signification. édi. Larousse. 1967. P:83.

(13) تودوروف 1973 م . م ص 50 .

(14) W. C. Booth: The rhetoric of fiction. The University of Chicaco press. 2ed edition. 1983. P: 154 - 155.

(15) W. C. Booth: Distance et point de vue. in poétique du récit. Seuil / points. 1977. P: 97 - 98.

(16) G. Genette: Discours du récit in Figures III Seuil. 1972. P: 183.

(17) تودوروف 1973 ، م، م ص 50 .

(18) R. Debray-Genette: Du mode narratif dans les «Trois contes» in Littérature: n°2 / 1971. P:39.

(19) M. Bal: focalisation et narration. poétique n°29/ 1977 P:105.

(20) بورنوف ويللي . 1981 م، م، ص 57 .

(21) جنيت 1983 م، م، ص 28 .

(22) G. N. Leech / M. H. Short: Style in fiction. Long-man. 3d-edition. 1984. P:318.

(23) Sh. Rimmon-Kenan: Narrative fiction. Methuen. London 1983 P:107.

(24) J. Dubois et autres: Dictionnaire de Linguistique. Larousse. 1973. P:321/320.

(25) Greimas / Courtès: Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la théorie de language. Hachette. 1979. P:230.

(26) دوبوا 1973، م، م 320.

(27) غريماس 1979م، م، 230.

(28) O. Ducrot / T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Seuil/ Points. 1972. P:389.

(29) A. Greimas: Du sens Seuil. 1970. P: 166.

(30) J. C. Coquet: Sémiotique littéraire édi. J. P. Delarge. 1972. P:151.

(31) I. Darrault: Languages n° 43 - 1976. P.43.

(32) D. Maingueneau: Initiation aux méthodes de l'analyse du discours Hachette université. 1976. P:110.

(33) جماعة انتروفيرون 1979 ، م، م، ص 30 .

(34) W. Krysinski: Carrefours de signes: essais sur le roman moderne. édi. Mouton. 1981. P: 276.

(35) تودوروف 1966 ، م، م، ص 149 .

II ـ تعدد الخطابات ، تعدد الصيغ

يمتاز الخطاب الروائي في الزيني بركات بخصوصية صيغته الخطابية . تتجلى هذه الخصوصية في كونه لا ينتظم ضمن التأطير السائد الرواية أو لصيغتها . فحكي الأحداث كما يسمى ذلك تودوروف وجنيت ، وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان . إلى الدرجة التي لا يمكن فيها الحديث كما يفعل بعض الباحثين عادة (جنيت) من أجل الاختزال النظري المؤسس طبعاً من نصوص معينة ، الحدث عن نص الراوي ونص الشخصيات، وبتقسيم آخر بين السرد والعرض .

فالخطاب الروائي في الزيني بركات يضم مجموعة من الخطابات وليس خطاب الراوي فيها إلا واحداً منها . وهذا يجعلنا منذ البدء أمام رفض الانصياع للتمييز بين «نص» الراوي ونص الشخصيات ، فذلك ما تسعفنا به بعض الخطابات الروائية العربية والغربية . أما الزيني بركات فهنا بالضبط تكمن خصوصيتها الصيغية ، أي تعدد خطاباتها . والخطابات التي تحتويها الزيني بركات لا تؤطرها إلا الأحداث ونفس المجال الفضائي الذي تتحرك فيه . لذلك قلنا إنّ حكي الأحداث وحكي الأقوال يتداخلان ويتقاطعان . ورغم وجود الراوي (الذات الثانية للكاتب ، كما يسميه و. بوث (1961) ، فإن موقعه في السرد وتأطير الحدث يتوازى وبعض الخطابات التي تقوم وإياه بنفس الوظيفة . إننا لا نجد في الزيني بركات الراوي بمعناه التقليدي فخطابه يحتل الموقع الذي تحتله بعض بقية الخطابات ، وإن كنا نحتفظ له ـ في التحليل ـ بخصوصية الراوي بالمعنى الآنف الذكر .

إن الخطابات التي نرصدها في الزيني هي :

1) خطاب الراوي .

2) التقرير .

3) المذكرة .

4) الرسالة .

5) النداء .

6) الخطبة .
7) المرسوم السلطاني / فتاوي القضاة .

فإذا كان خطاب الراوي والتقرير (الذي يعده جهاز البصاصين) يسهمان في تأطير الأحداث وتقديمها ، فإن المذكرة (خطاب الرحالة الايطالي الذي يسجل فيه مشاهداته أثناء زيارته القاهرة) بدورها تسهم في ذلك ، لكن بدرجة أقل على مستوى الحضور (الرحالة ليس مقيماً في القاهرة) أو على مستوى الإخبار (لا يعرض إلا مشاهداته أو ما ينقله من أخبار من كتاب ابن إياس) . لذلك يبقى دورها يكمن في كونها تضيء لنا بعض الأحداث أو الشخصيات التي سبق أن طرحت أو بينت لنا من خلال خطاب الراوي أو التقرير .

وتسهم الرسالة (تكتبها إحدى الشخصيات المحورية في الخطاب الروائي) بدورها في إضاءة الحدث أو تقديمه مما تتضمنه أحياناً من قرارات ملزمة التنفيذ . وهي بهذا تسهم أيضاً في تأطير الحدث . ويشترك النداء والمرسوم السلطاني في تقديم الحدث من خلال الاقرار أو الالغاء . بينما تلعب الخطبة التي يقوم بها الخطيب في المسجد أو الزيني بركات دوراً في إضاءة الحدث ، والاسهام في تقديمه .

إن تعدد الخطابات في الزيني بركات يطرح علينا رصد مواصفات كل خطاب على حدة من أجل إبراز صيغته أو صيغه في مستوى أول ، قصد معاينة تجلياته الصيغية . وفي مستوى ثان ، ربط تلك الخطابات في إطار الخطاب الروائي ككل بهدف تعيين صيغته . وهنا لا بد من التأكيد على ما سبق أن أشرنا إليه حول تعدد الخطابات ، إذ نجد في داخل كل منها وبالأخص خطابات (الراوي / التقرير/ المذكرة/ الرسالة) ما نجده مشتركاً بين من رصدوا الصيغة في تحليل الخطاب الروائي : أي ما يسمونه «نص الراوي» و«نص الشخصيات» الشيء الذي يجعلنا نؤكد ومنذ الآن أننا بإزاء تعدد الخطابات ، وتعدد الصيغ . ذلك ما سنحَاول معاينته من خلال ضبطنا لأنواع هذه الخطابات وتميزها بعضها عن بعض وتداخلها وتقاطعها فيما بينها .

لا يمكن لأي خطاب حكائي كيفما كان نوعه أن يحتفظ بخاصية صيغية محضة، تجعله يستقل عن غيره من الخطابات . إننا نلامس هنا ما يمكن تسميته بتداخل الخطابات وكيفية هذا التداخل هي التي يمكننا دراستها من خلال الصيغة ، كما أن أنماط هذا التداخل من خلال هيمنة صيغة إحدى تلك الخطابات كخاصية ثابتة وبنيوية هي التي يمكن من خلالها دراسة الأنواع الأدبية وتعيينها . وإذ كان أرسطو يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد «المختلط» الذي يجمع بين السرد والحوار ، فإن الرواية كشكل حكائي يتطور باستمرار ويتميز بالخاصية الصيغية «المختلطة» بدرجات متفاوتة هَيْمَنَ فيها السرد مثلاً في القرن

التاسع عشر وقبله ، وبدأ يسود فيها العرض الدرامي مع هنري جيمس بشكل كبير ، وبدأت تتأثر منذ بدايات هذا القرن بصيغ (لم تدرس بما فيه الكفاية) تهيمن في خطابات أدبية أخرى تختلف عن الرواية (الشعر ـ السينما ـ التشكيل. . .) وتستقي منها بعض انجازاتها . وهذا يجعلنا بالضرورة أمام إشكال تعيين صيغ الخطاب الروائي من خلال هذا التداخل ، ومدى إفادته في إغناء الخطاب الروائي الذي يستقطب وباستمرار الاهتمام الدراسي والنظري أكثر من غيره من الفنون والأنواع الأدبية.

ولعل البحث في نمذجة صيغ الخطاب الروائي يتيح لنا إمكانية الامساك بمكونات وخصائص هذا الخطاب البنيوية من خلال ترابطه وتداخله مع بقية الخطابات الأخرى . كما أن الانطلاق من خطاب روائي «نموذج» كالزيني بركات يتيح لنا هذه الامكانية .

في نطاق تأطير صيغة الخطاب الروائي في الزيني بركات بشكل عام على أن نعود إليها من خلال المتابعة المتأنية والمتقصية سجلنا :

1) تعدد الخطابات .
2) تعدد الصيغ .

إن هذا التعدد لا يتعلق فقط كما أوضحنا سابقاً بحكي الأقوال ولكن أيضاً بحكي الأحداث لأننا نسجل الترابط بينهما على أساس خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات وهنا نعاين التداخل بين خطابات الراوي والتقرير والمذكرة والرسالة. فكلها تشمل من الصيغ السرد والعرض غير المباشر أو المنقول رغم كون مرسليها يختلفون . فلكل خطاب خصوصيته ومرسله الخاص ومتلقيه . لكن هناك ترابطاً بينها جميعاً ، كما نجد ترابطاً آخر بين النداء والمرسوم والرسالة (في إحدى المستويات التي سنبينها) على مستوى الصيغة ، إذ تأتي على صيغة العرض (بالشكل الذي وضحناه في التقديم النظري) ، ونفس الشيء يمكن قوله عن الخطبة والفتاوي . ونجد إلى جانب ذلك ترابطاً عاماً بين كل هذه الخطابات على مستوى الخطاب الروائي . لكن هناك تقاطعات بين هذه الخطابات سواء على مستوى الصيغة أو على مستوى تبدّلاتها التي تأخذها في مجرى الخطاب في تداخلها وترابطها. وهكذا نجد الرسالة مثلاً التي أكّدنا ترابطها على مستوى الصيغة العرضية مع النداء والمرسوم كيف أنها تتحول إلى صيغة خطابية أخرى تنقلها من العرض إلى السرد. ونفس الشيء يمكن قوله عن التقرير الذي يتحول من صيغة السرد إلى النقل، وهكذا دواليك بالنسبة لبقية الخطابات الأخرى في تبدلاتها وتمظهراتها. . .

انطلاقاً من التصور الذي سجلناه أعلاه يمكننا على المستوى العام الحديث عن صيغة اطلاقية (يبين التحليل خصوصياتها وتبدلاتها) أو صيغ نختزل فيها كل تلك الخطابات بناء

على طبيعتها الصيغية التي تهيمن فيها . ويمكن لهذه الأنماط الصيغية أن تكون شاملة لمختلف الخطابات الروائية وإن ـ وهذا طبيعي ـ اتخذت تجليات متعددة بحسب الفروقات بين تلك الخطابات وبحسب هيمنة بعض الأنماط الصيغية عليها .

إن هذه الخطابات هي :

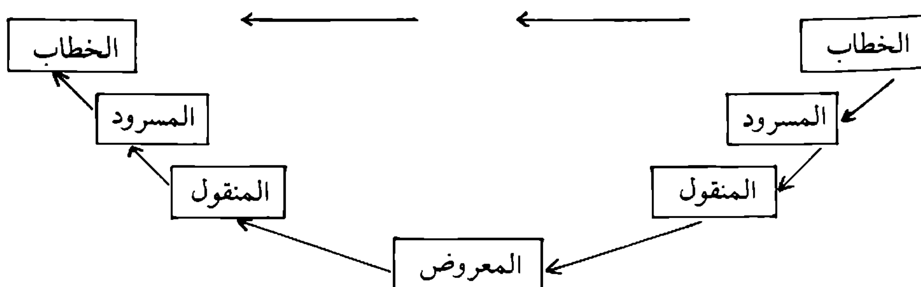
1 ـ الخطاب المسرود : الذي نجده مهيمناً في خطابات الراوي ، والتقرير والمذكرة والرسالة . ويتسع لمختلف الصيغ (السرد / العرض) لكن الصيغة التي تهيمن هي صيغة الخطاب المسرود .

2 ـ الخطاب المعروض : وهو الذي تعرض فيه أقوال الشخصيات ، أو تعرض فيه خطابات أخرى . تتوازى والخطاب المسرود في مجال الحكي . وهذا الخطاب هو الذي يبدو لنا من خلال النداء والمرسوم السلطاني . ويمكننا الحديث عن الخطاب المعروض المباشر .

3 ـ الخطاب المنقول : وهو الخطاب المسرود الذي يهيمن فيه «نقل» الخطاب المعروض أو المسرود بشكل يجعله بين السرد والعرض. وهذا هو الذي اعتبره جنيت الأكثر محاكاة . لكنه في الواقع ليس إلا النقطة التي يلتقي فيها السرد والعرض بدون وهم المحاكاة .

إن هذه الخطابات سنجدها كما سبق أن وضحنا تتقاطع وتتداخل على مستوى الخطاب الروائي في الزيني ، وذلك ما يمكننا الوقوف عليه من خلال تحليل الصيغة في الخطاب من خلال تتبعنا لمجراه .

ويمكننا أن ننهي تلك الصورة عن الصيغة في الزيني بركات من خلال هذه الخطاطة العامة التي توضح لنا نوعاً من التوازي والتداخل بين صيغ الخطابات المستعملة في الخطاب :



ـ خطاطة عامة عن صيغة الخطاب في الزيني بركات

لتدقيق قراءتنا لهذه الصيغ في تداخلها وتقاطعها سنلجأ إلى تقسيم الرواية إلى عشر وحدات كما سبق أن أشرنا إلى ذلك . وسنقف عند كل وحدة من هذه الوحدات لمعاينة تجلياتها وتنويعاتها الصيغية مع ربط ذلك بالقصة وأحداثها وأشخاصها .

وفي تحليلنا لكل وحدة على حدة . نجدنا ننتقل من التحليل الأفقي الذي حاولنا الإشارة إليه هنا في هذا المدخل ، إلى التحليل العمودي .

في التحليل الأول رصدنا الصيغ الكبرى (سرد ـ عرض ـ نقل) ، من خلال علاقات الخطابات (خطاب الراوي ـ الرسالة ـ التقرير. . .) بعضها ببعض وتجاورها خطياً على مستوى مجرى الخطاب . ومن خلال هذا التحليل وقفنا عند الترابط الحاصل بين هذه الخطابات كما بينا في الشكل السابق . وسنعود في نهاية التحليل إلى معاينة هـذه الصيغ الكبرى واستنتاج ما يمكن استنتاجه بصددها . أما في التحليل العمودي فإننا ننتقل إلى الصيغة الكبرى لنعاين ما تتضمنه من صيغ صغرى بسيطة أو مركبة مؤطرة ضمن الصيغة الأصل التي نضبطها من خلال كل وحدة على حدة . وفي هذا الانتقال إلى الصيغ الصغرى نحاول رصد تجاوراتها ، وعلاقاتها بعضها ببعض وطرائق اشتغالها لنتمكن في النهاية من تسجيل أهم الخلاصات حول صيغ الخطاب في الزيني بركات أفقياً وعمودياً .

III - اشتغال صيغ الخطاب في الزيني بركات

I- بدايات الهزيمة :

1.1. نفتح الخطاب الروائي في الزيني بركات على هذه الوحدة التي يتكفل بها الراوي / الشاهد (الرحالة الايطالي) ، ومصر في حالة اضطراب أنها سنة 922 هـ وما تتميز به أحوال مصر وهي في حالة حرب ، بل وهي على أبواب الهزيمة وبدء الخطاب بهذا الزمن كما سبق أن وضحنا في الفصل السابق، يكشف عن الدلالة التي يحتويها الخطاب الروائي ويرمي إليها . كما أن بدء الخطاب بـ «المذكرة» التي يسجل فيها الرجالة الايطالي مشاهداته، له أكثر من دلالة في مجرى الخطاب ، لأنه كما سبق أن ألمحنا كيف أننا نفتح الرواية على الراوي/ الشاهد ، ونغلقها به أيضاً ، وفي علاقة ذلك بالزمن بيَّنًا الترابط بين الدلالة التي يحتويها الخطاب من خلال جميع مكوناته والوسائل التي يوظفها لذلك.

إن خطاب «المذكرة» هو الخطاب المسرود الذي يتكفل به الراوي/ الشاهد والذي من خلال مشاهداته يسرد ما يقع أمامه من أحداث ووقائع. إن زمن الخطاب المسرود هو حاضر السرد كما أن الضمير المهيمن هو ضمير المتكلم. غير أن الزمن يمكن أن يمتد إلى الماضي (البعيد/ القريب) . كما أن ضمير الغائب يمكن أن يستعمل إلى جانب المتكلم أو من خلاله . إن الخطاب المسرود يرسله هنا الضمير المتكلم والصيغة التي تهيمن فيه هي السرد .

2.1. بعد زيارات سابقة، يزور الرحالة الإيطالي القاهرة فيجدها كما تركها في فترات سابقة: طابع الانتظار والذعر يهيمن في كل مكان . يصلنا هذا الطابع في الخطاب المسرود الذي يرسله الراوي/الشاهد، أولاً من خلال الخطاب المسرود الذاتي الأقرب إلى المونولوج وهو ما يقابله عند دوريت كون (1978) . «السيكو- سردي» . في هذا الخطاب تبدو لنا الأحداث كما تنطبع في ذات الراوي/ الشاهد. لكن هذا الانطباع يقدم لنا صورة عن الحدث أكثر مما يقدم لنا صورة عن الراوي لا سيما عندما يتعمق لدينا الانطباع نفسه من خلال التنويعات الصيغية الأخرى التي يستعملها الخطاب المسرود والتي سنعود إليها.

إن معينات هذا الخطاب المسرود الذاتي تبدو لنا في هذه الأفعال ذات الصلة المباشرة بصورة الراوي/ الشاهد النفسية :

ـ **أرى** وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء .

ـ **أطل** والظلام يلف البيوت .

ـ **أصغي** إلى وقع حوافر تصطدم بحجارة الطريق . . .

ـ **أطل** من مشربية البيت محاذراً أن يراني أحد . . .

ـ **أخاف** انفتاق الظلام عن وجوه درك قساة القلوب . . . ص9 .

وإلى جانب هذه الأفعال نجد صيغة المعروض الذاتي (المونولوج الذاتي المباشر) بما فيه من توتر وتوقع وتوجس :

ـ « . . . إذ يجدونني افرنجياً ، يدفعون بـي إلـى الموت بلا محاكمة ، لا استجواب ، لا سؤال من أنا ، من أين جئت؟ لن تتاح الفرصة لأخبرهم ، لأقنعهم . . . » ص 9 .

إن تلك المعينات وصيغة المونولوج الداخلي المباشر بالاضافة إلى «التذكر» : «تذكر زملائه القدامى في القاهرة وعلاقته بهم ، وجلوسه في ضيافتهم ، وغياب كل هذا في قاهرة اليوم المضطربة ، يؤكد لنا صيغة الخطاب المسرود الذاتي الذي يسود فيه السرد والمونولوج الذي من خلاله يتم تذكر الماضي ونقله من خلال الوصف (وصف بين الضيافة : النوافذ/ الحديقة/ الأزهار/ النافورة . . . ص10) . وكل ذلك علاوة على كونه يقدم لنا صورة الراوي النفسية ، فإنه يكشف عن صورة الأحداث في العمق . ويبدو لنا ذلك في الانتقال من هذه الصيغة إلى صيغة الخطاب المسرود / المنقول .

3.1. عندما قلنا عن الراوي (الرحالة) إنه شاهد ، فذلك لسببين : أولاً من أجل تمييزه عن الراوي (مؤطر الخطاب ككل) وثانياً لأن هذا هو موقعه في الحكي فهو لا يسرد إلا مشاهداته حين الحدث (عندما يكون في القاهرة) . لذلك رأينا سابقاً أن الخطاب المسرود الذاتي هو الذي نفتح به خطابه ولذلك طبيعته . فعندما نفتح هذا الخطاب به نلامس بجلاء صورة القاهرة كما تنعكس فـي ذات الراوي / الشاهد التي تبدو لنا منقبضة ومتوجسة خوفاً ، لذلك سنجد الصيغة التي ستلي السابقة هي الخطاب المسرود المنقول، التي تنقلنا من السرد الذاتي إلى الموضوعي : أي إلى صيغة المسرود المنقول التي يمكننا تقسيمها قسمين رئيسيين في هذا الخطاب المسرود الذي يلقيه الراوي / الشاهد :

ـ **سمعت** من العامة . . . (ص 10) ثلاث سنوات تغير الإنسان حقاً (ص 11).

ـ **حدث** إن أرسلت جارية (ص 11) . . . . وما **سنذكره في حينه**» (ص 13).

في الخطاب المسرود / المنقول ينتقل الراوي / الشاهد إلى السرد الذي ينقل (هذا ما يقابل به جيرار جنيت la représentation المحاكاة) آراء الناس عن وضعية الاضطراب الذي تموج به القاهرة وعينات هذا القسم الأول نجدها تتم من خلال :

ـ **سمعت** من العامة .

ـ **كل إنسان يقول** ما يحلو له .

ـ **قال البعض**. . . **قال** أحد الحضور، **قال** آخر . .

ـ **حتى أنا قلت لنفسي**. . . (ص 10/ ص 11) .

كل هذه المعينات تبين لنا صيغة الخطاب المسرود/ المنقول . إذ من خلالها تظهر لنا هذه الضيغة ممثلة في صيغة السرد المهيمنة التي تنتظم ضمنها أقوال الشخصيات المسرودة ومن خلال هذه الصيغة تقدم لنا كمية من الأخبار تتعلق بشخصية الزيني بركات الغائب وظروف الحرب. . . وبالمكان (المقهى/ الرواد. . .) . ويأتي نقل الأقوال المسرودة ليدعم هذه الكمية يعـمق صورة الأحداث ، كما رأيناها من خلال صورة الراوي في الصيغة السابقة.

يتداخل ما أسميْناه القسم الأول (الوحدة الثانية) في هذا الخطاب مع القسم الثاني (الوحدة الثالثة) في كونهما معاً يدخلان في إطار الخطاب المسرود/ المنقول من جهة ، ومن جهة ثانية لأن الخطاب المسرود الذاتي في الوحدتين معاً يربط بينهما من خلال هذين المُعَيِّنَيْنِ :

- حتى أنا **قلت** لنفسي
- **رأيت** الزيني (ص11) .

إذ في هذه الصيغة يبدو لنا الراوي / الشاهد بدوره ينقل لنا أقواله المسرودة ذاتياً حول ما يقع : «حتى أنا قلت لنفسي ، فعلاً لم أر الزيني خلال الأيام التي قضيتها هنا ، الزيني يراه أهل القاهرة يومياً ، ولو مرة واحدة ، تدق الطبلخانة أمامه ، يمشي السعاة في ركابه. . .» ص (11) .

لينقلنا أيضاً من خلال التذكر من المسرود الذاتي إلى الماضي ليقدم لنا من خلال التلخيص (résumé) صورة الزيني بركات، لقاءه به ، أفعال الزيني . . . وكلها تضيء لنا شخصية الزيني كما أن الخطاب المسرود الذاتي كما رأينا في (1 - 2) يعطينا صورة عن القاهرة من خلال الذات.

لكن هذه الصيغة تربطنا من جديد بصيغة الخطاب المسرود ـ المنقول وتضعنا في الوحدة الثالثة (القسم الثاني الرئيسي) أمام حدث وقع في الماضي يأتي في سياق إضاءة شخصية الزيني بركات .

إن الخطاب المسرود / المنقول هنا أيضاً يتكفل به الراوي / الشاهد . ومن خلاله ينقلنا إلى «قصة الجارية والعطار» . إن تضمين هذه القصة معين أساسي يؤكد لنا هذا الانتقال من صيغة إلى أخرى :

«حدث أن ارسلت جارية رومية بيضاء . . . وظل على حاله حتى كان من أمره ما كان ، وما سنذكره في حينه» (ص 11/ 13) .

ان صيغة الخطاب المسرود الذي يأخذ هنا طابع المنقول غير المباشر تأخذ مختلف التنويعات الصيغية الممكنة ، وإن كانت صيغة الخطاب المسرود هي المؤطرة ، ففي هذا الخطاب نجد المنقول (أقوال الشخصيات المسرودة) كما نجد ضمنه تداخل المشهد والتلخيص باقتصاد شديد يتواءم وموقع هذه القصة المتضمنة من السياق السردي . ولعل الصيغة (المنقول غير المباشر) لعبت دوراً كبيراً في ذلك .

1.4.1. ثم يعود الراوي/ الشاهد من جديد إلى صيغة الخطاب المسرود/ المنقول بعد انتهاء القصة المتضمنة من خلال عودته إلى مجرى السرد الذي انتقل إليه منذ ذهابه إلى المقهى مستعملاً الصيغة نفسها : المنقول غير المباشر :

«أعود إلى السجال في دكان الشاي ، **تساءلوا فعلاً عن السر في اختفاء الزيني؟؟** . . . خوف موغل في الأعماق» (ص 13) .

في هذه الوحدة يقدم لنا الراوي/الشاهد أيضاً صورة عن قاهرة الاضطراب، غير أن الخطاب المسرود المنقول هنا في هذه الوحدة يتخذ صيغتين أساسيتين يظل يستوعبهما الخطاب المسرود، وهما: الخطاب المعروض المباشر، والخطاب المعروض غير المباشر.

2.4.1. إذا كان الراوي/الشاهد قد «نقل» لنا قصة متضمنة عن طريق السرد وبما أنه صاغها بلغته السردية، أسميناها (المنقول غير المباشر). فإننا سنجد في الخطاب المعروض «ينقل/يعرض» لنا **خطاباً دينياً** يتداخل وخطابه المسرود إلى الدرجة التي يلغي فيها السرد ويصبح الخطاب الديني المنقول إلى خطاب الراوي/الشاهد المسرود خطاباً معروضاً له طابع صيغي مستقل تقريباً عن خطاب الراوي وهذه الصيغة هي التي نسميها بـ «المنقول المباشر» الذي ينقل فيه الكلام كما هو. إن ما قلناه في (1.3) عن تداخل الخطابات يبدو لنا هنا بجلاء. وإذا كان هذا التداخل يدرس عادة في ما يسمى بالتناص (كما سنلاحظ)، فإننا

نرى أن تداخل الخطابات هو مستوى من التناص وليس التناص ذاته. وذلك ما يمكننا توضيحه في «المتعاليات النصية»:

«. . . **ألم يذكر أحد المشايخ الصالحين في خطبة الجمعة الماضية**آن أَوَانُ الريح التي تهب قبل القيامة ستكنس كل شيء ، ريح يرسلها الله عز وجل، يمانية أَلْيَن من الحرير وأطيب من نفحة المسك فلا تدع أحداً في قلبه مثقال ذرة من الايمان بوجود الخالق أو الحق أو العدل ، تبعد الأب عن بنيه ، والأخ عن أخيه، ويبقى الناس مائة عام لا يعرفون دنيا أو ديانة ، وهم أشرُّ خلق الله ، وعلى هؤلاء تقوم الساعة ، **تباكى الرجال في المسجد وصار كل منهم يعانق صاحبه**. . . .» ص 13 (التشديد من عندي) .

واضح من خلال هذا المقطع الذي جئنا به التداخل بين الخطاب المسرود / المنقول والخطاب المعروض . وطابع الانتقال من الأول إلى الثاني أو تضمين «الخطاب الديني» كما رأينا سابقاً في «تضمين» قصة الجارية والعطار له أكثر من دلالة في نقل صورة واقع القاهرة . إن الخطاب «المنقول المباشر» يعمق لدينا صورتها الكائنة بالصورة التي يحملها المضمون الديني عن صورة آخر الدنيا كما هي متصورة في الوعي الديني . وتتجلى لنا تلك الصورة أيضاً من خلال صيغة ثانية متضمنة في صيغة الخطاب المسرود / المنقول وهي صيغة المعروض غير المباشر .

3.4.1. بعد الخطاب المنقول المباشر يعود الخطاب المسرود من جديد ليؤطر الخطاب المعروض غير المباشر الذي يتوارى فيه السرد ، ويظل الراوي / الشاهد يدلل على وجوده من خلال معيّنات العرض غير المباشر :

- «**قال** الطالب الأزهري .
- سكت. . . **قال** الحضور . . .
- **تساءل** أحدهم .
- **قال** سعيد .
- صمتوا. . . خوف موغل في الأعماق» (ص 14) .

إن العرض غير المباشر الذي تركت فيه الأقوال للشخصيات من خلال معينات العرض غير المباشر يأتي لتعميق تلك الصورة الآنفة حول الاضطراب وآثارها في النفوس ، وذلك عن طريق كون الراوي يتوارى خلف الخطابات المعروضة ، ويقوم بدوره من خلال تسجيل مصاحبات هذه الخطابات ((Para-discours) إذا صحت هذه التسمية ، وما تحمله من دلالات تتصل بمضامين الخطابات المعروضة (صمت، سكت، تساءل. . .) .

5.1. يعود الخطاب المسرود من جديد.مع الراوي / الشاهد من :

- «في الطريق على مهل. . . ولم تعرف التفاصيل» ص 14 / 15 .

ومن خلال التلخيص يقدم لنا الراوي / الشاهد صورة طابور الفلاحين المربطين من أعناقهم بالسلاسل الحديدية وهم يساقون إلى الموت . وضمن هذا الخطاب ينتقل إلى الخطاب المسرود الذاتي الذي يتداخل وصيغة الخطاب السابقة لأن هاجس الموت الذي استشعره بسبب مرور الطابور جعله يتذكر الصعاب التي يمر منها الرحالة والمشاكل والمصاعب التي تنتظره هنا وهناك . وكل معينات هذا الخطاب المسرود الذاتي هي الأفعال المرتبطة بذاتية الراوي/ الشاهد:

- ربما أموت بعد لحظة .

- أجهل هذا . .

- أرى الرجال الماضين إلى الموت، أذكر خروجي، «أذكر من سبقوني» . . . ص 15
ومنه ينتقل من جديد إلى الخطاب المسرود عن أحوال القاهرة (امساك خائن يراسل العثمانيين/ اعدام الوالي كرتباي/ وصول رسول من الشام يخبر عن هزيمة جيش السلطان قرب حلب . . .).

6.1. ومن الخطاب المسرود ينتقل الراوي/ الشاهد من جديد إلى الخطاب المسرود الذاتي الذي نلاحظ من خلاله كما رأينا سابقاً صورة الراوي من خلال معايناته ومشاهداته لكل هذه الاضطرابات والأحداث كما تنطبع في ذاته . مقارناً بين أحداث القاهرة وما عاينه في حيدر آباد بالهند عندما داهمها الوباء. إن صورة الراوي كما تبدو لنا في الخطاب المسرود الذاتي تقدم لنا بدورها صورة أكثر عمقاً عن الموضوع (موضوع السرد) من خلال هذه الصيغة :

«أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً أشعر بأنفاس الرجال داخل البيوت ، تتقارب رؤوسهم الآن ، يتهامسون الآن ، يتهامسون بما سمعوه من أخبار ، النداءات مجهولة ، الوقت يمضي ولا يمضي ، لا يمكنني الطلوع إلى الطابق الأعلى لا رقب مواضع النجوم ربما يقترب الفجر ، غير أننا الآن لم أسمع يكا واحداً يصيح» . ص 16 .

7.1. واضح من خلال هذا التحليل أن الخطاب المسرود الذي يلقيه الراوي/ الشاهد عرف تنويعات عديدة ومتداخلة ، وأنَّ معينات تلك التنويعات تختلف باختلاف الصيغة المنتقل إليها . كما أن الانتقال من صيغة إلى أخرى ليس بهدف جمالي محض أي تكسير وتيرة السرد وتفكيكها بادخال تناوبات أو تضمينات صيغية على الصيغة الأصل . بل إلى جانب ذلك نجد أن تلك التبدلات تسهم وبشكل كبير جداً في تطوير وتعميق صورة الأحداث المتناولة بشكل لا يخلو من مسافة توتّر يخلقها ذلك التبدّل ، ويعطي الصيغة دلالات عميقة

في مجرى الخطاب كما سنلاحظ ذلك في الوحدات التالية.

ومن أجل التلخيص نلاحظ أن صيغة الخطاب المسرود في «المذكرة» التي يسجل فيها الراوي/ الشاهد (مشاهداته) عرفت التلوينات التالية:

1 ـ الخطاب المسرود الذاتي (+ المعروض الذاتي).
2 ـ الخطاب المسرود/ المنقول:
أ ـ المسرود/ المنقول
ب ـ المسرود الذاتي
جـ ـ المنقول غير المباشر
3 ـ الخطاب المنقول المباشر.
4 ـ الخطاب المعروض غير المباشر.
5 ـ الخطاب المسرود
6 ـ الخطاب المسرود الذاتي.

إن الخطاب المسرود هنا كما نلاحظ هو الذي يؤطر كل التبدلات الصيغية التي لا نجد أياً منها يخرج عن الصيغة الأصل. كما أن تلك التبدلات أغنت الخطاب بتعدد الصيغة الذي يتيح إمكانية استغلال مختلف الصيغ الممكنة لتقديم الحكي أو إضاءته والتعبير عنه (حكيه) بشكل متلائم ومتكامل. كما أننا نلاحظ، وبسبب كون الخطاب المسرود هنا، هو خطاب الرحالة الايطالي كيف أنه يبتديء بالخطاب المسرود الذاتي وينتهي به، ولذلك خصوصيته فيما يتصل بنوعية هذا الخطاب (المذكرة) وإلى جانب هذه الصيغة المتصلة بذاتية المتكلم نجد صيغ المنقول المباشر وغير المباشر والمعروض غير المباشر في تداخلها كيف أنها تسهم في تدقيق نوعية هذا الخطاب. فهو لا يسجل (يرهن من خلال الخطاب) إلا ما يتصل بذاته في علاقتها بالمحيط الحدثي الذي يتحرك فيه وما يزخر به هذا المحيط أو «العالم المحكي» من أقوال مسموعة، يقوم بنقلها مباشرة أو غير مباشرة، أو يقوم بعرضها بشكل غير مباشر، إذ أن ذاتيته في انجاز الخطاب مركزية. ولذلك أخيراً نعاين أن صيغة المسرود حول ما يشاهده، كيف أنها تأتي قليلة جداً بالقياس إلى باقي الصيغ. وحينما تأتي من خلال حديثه عن طابور الفلاحين المساقين إلى الموت، يتجلى لنا كون هذه الصيغة تأتي محملة بالوصف، وبعدها مباشرة تأتي صيغة المسرود الذاتي التي عبرها يبرز لنا أثر «المشهد» في ذاتية المتكلم (الراوي/ الشاهد).

إننا في تحليلنا لهذه الوحدة (بدايات الهزيمة) من خلال الصيغة الكبرى (السرد) لم نقف إلا على حدود صغرى من درجة أولى (عمودياً)، ولو أمكننا انجاز التحليل على مستوى

درجة ثانية لا أستغرق منا التحليل كل هذا الفصل[1] .

II ـ الاعتقال :

1.2 . إذا كانت الوحدة (I) تقع في بناء الخطاب الروائي زمنياً في 922هـ ومصر على أبواب الهزيمة . فإن هذه الوحدة (الاعتقال) تعود بنا إلى بدء زمن القصة في الخطاب وهو 912) هـ) الذي يتم فيه اعتقال المحتسب علي بن أبي الجود والذي سيعوضه الزيني بركات بن موسى (كما سنرى ذلك في التعيين) الذي ستجري أحداث القصة في هذا الخطاب الروائي الذي يحمل عنوانه أسمهُ ، في أيام توليه الحسبة إلى حدود الهزيمة (923 هـ) ، والتي سيستمر بعدها محتسباً .

إن الراوي (ضمير الغائب) هو الذي يتكلف هنا بارسال الخطاب المسرود الذي يهيمن في هذه الوحدة . ومن خلال صيغة السرد يُقَدِّمُ لنا حالة الفجر الذي سيتم فيه اعتقال علي بن أبي الجود ، إذ فيه ستخرجُ مجموعة من المماليك مقتحمة هذا اليوم الجديد .

فمن خلال التلخيص المشهدي إذا صح هذا المفهوم يصور لنا الراوي هذا الفجر الذي خرج فيه السقاؤون لجلب الماء إذا بمجموعة من المماليك تخرج على خيولها التي تثير حوافرها دوامات ترابية صغيرة . . . ومن خلال هذا التلخيص يؤطر اليوم الكامل وما سيجري فيه .

2.2 . وبصدد علي بن أبي الجود ينقلنا الراوي من خلال الخطاب المسرود أيضاً إلى بيته ليقدم لنا من خلال المزاوجة بين السرد والوصف صورة علي بن أبي الجود وحياته الخاصة (زوجاته/ ممارساته اليومية. . .) ، ويقف من خلال الوصف على إحدى مميزات علي بن أبي الجود كمحتسب مستعملاً العمامة نموذجاً دقيقاً لهذا الوصف الذي من خلاله يرسم لنا شخصيته بوضوح :

« . . . عباءة زركش سوداء حفت بالقصب والذهب ، عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض ، مثلها لا يرتديها إلا الأمراء مقدمي الألوف ، سمح لعلي بن أبي الجود بارتدائها منذ سنة ، ينحني بها أمام السلطان ، يجالس الأعيان : يشق بها في المواكب. ومعروف « **لم تخلق العمائم الكبار لأي إنسان** ، لا يجرؤ أي شخص على لبسها في حضرة من له **المقام ورفعة الشأن** (التشديد من عندي) ، منظر العمامة فوق رأسه يوغر قلوب الحساد، يوقظ النميمة ، يحرك الدسيسة. . . . » الصفحة 19 .

إن وصف العمامة بهذا الشكل لا يأتي اعتباطاً . إن العمامة هنا تصبح عنصراً محورياً

(1) حاولنا في دراسة حول «صيغ الروائي وأبعادها النصية» تحليل صيغة المنقول غير المباشر (الجارية والعطار) بشكل أكثر تفصيلاً ضمن صيغة المسرود (1987) .

في شخصية علي بن أبي الجود . بل هي كل وجوده : فهي التي توقظ النميمة ، وتحرك الدسيسة . العمامة/ الرّمز لها أكثر من دلالة . فالجملة التي شددنا عليها لا تدخل في مجال الوصف ، بل هي قول مأثور «ومعروف. . .» . وادخال هذا القول يعمق كل دلالات العمامة كرمز . لذلك فاختزال شخصية بن أبي الجود في العمامة يؤكد السياق السردي الذي يأتي فيه وهو «الاعتقال» . لكن الخطاب المسرود بدل أن يسرد لنا وبطريقة مباشرة ومفصلة لماذا يعتقل بن أبي الجود : نجده يقتصد في السرد ، ويصف . ومن خلال الترابط بين الوصف والسرد تتعمق لدينا صورة المحتسب المعتقل وأفعاله .

3.2. وإذا كان علي ابن أبي الجود لم يخبر عن نبأ اعتقاله من لدن كبير بصاصي السلطنة زكريا بن راضي فإنه الليلة بات مطمئناً عند زوجته الثالثة «سالمة» . إن حدث الاعتقال يتم بدوره من خلال الخطاب المسرود ولكن الصيغة المهيمنة هي السرد ، يتخذ السرد إيقاعاً سريعاً ومتواتراً من خلال الجملة القصيرة وتوالي الأفعال :

«سالمة أيقظتها حركة غير معهودة، إقدام تسرع، أبواب تفتح، صيحات بعض الحريم الخافتة ، الأصوات تصل إلى هنا متسلخة غير واضحة. . . أمطار تلمس أرضا جافة، قارب يتأرجح حوافر تعدو ، تعدو ماذا يجري بالضبط. . . أواني تسقط ، يصرخ طفل ، تسقط كتلة خشب ، تتسابق دقات قلبها ، تصغي، وقع أمر ، ما هو؟؟. .» .

إن ايقاع السرد السريع يبرز لنا تواؤم الحدث والسرد من حيث الايقاع . وهنا يمكننا الحديث عن الصورة السردية التي تتلاحق فيها الأفعال والجملة القصيرة بسرعة محدثة توتراً حادّاً لا ينتهي إلا بانتهاء الحدث (الاعتقال) .

4.2. ويتابع الخطاب المسرود من خلال الراوي ليمتد إلى الشارع لـ «ينقل» لنا سر أ آثار الاعتقال في النفوس (الأسواق/ نوافذ البيوت/ الزغاريد، التصفيقات/ الفرح . . .)، وبنفس الصيغ التي رأيناها أعلاه ، تتواتر الأفعال والجمل القصيرة محدثة نوعاً من الحيوية ، في ايقاع السرد الشيء الذي يجعلنا نتحدث عن التلخيص المشهدي الذي يتداخل فيه المشهد والتلخيص في اطار الخطاب المسرود.

5.2. ومن الشارع ينقلنا الخطاب المسرود إلى رواق الصعايدة في الأزهر ليقدم لنا آثار الاعتقال في نفوس الطلبة مركزاً على «سعيد الجهيني» . إن الراوي هنا في صيغة الخطاب المسرود يسرد من منظور سعيد الجهيني . لذلك فالرؤية السردية هنا تأخذ طابعاً ذاتياً ، داخلياً . إننا لو أعدنا كتابة المقطع السردي التي يرسله الراوي من خلال سعيد الجهيني بالضمير المتكلم لأمكننا الحصول على خطاب مسرود ذاتي . غير أن الخطاب المسرود (الراوي ← سعيد الجهيني) يتخذ هذا الطابع الذاتي أيضاً : فاعتقال علي بن أبي

الجود منظور إليه هنا من زاوية سعيد الجهيني، لذلك سنسمي هذه الصيغة هنا : الخطاب المسرود المنقول . فهو ينقل خطاب سعيد الجهيني لكن بالضمير الغائب .

سعيد فرح ومنشرح لهذا الاعتقال يبدو لنا هذا من خلال الخطاب المسرود المنقول : نقل تصورات سعيد عن بن أبي الجود قبيل اعتقاله (الاعتداد بالنفس/ الظلم. . .) وبعده (العذاب/ الاحتقار. . .) ويتضح لنا هذا الخطاب المسرود المنقول بشكل أكثر وضوحاً من خلال تذكره ما قاله الطالب عمرو بن العدوى (المشتغل مع زكريا بن راضي) عن علي بن أبي الجود ، وما يقال بين الناس حول زكريا ، وطرق تعذيبه الناس ، وما إلى ذلك ممّا يجول في خواطر سعيد حول العيون التي تترصده وما يزعمه عمرو بن العدوى من قتل بن أبي الجود . ومن خلال الخطاب المعروض (حديث أبو السعود/ سعيد) نتعرف على موقف الشيخ أبو السعود مما يقوله عمرو بن العدوى ويأمره بالحذر .

6.2. ودائماً من خلال الخطاب المسرود (الراوي) تضاء لنا شخصيات عديدة علي بن أبي الجود/ زكريا بن راضي/ عمرو بن العدوى/ سعيد الجهيني . وكل ذلك يتم من خلال رؤية سعيد الجهيني المسرودة من قبل الراوي .

ومن خلال ذلك تتكشف لنا العلاقات بين الشخصيات واعتقال ابن أبي الجود وأسبابه المباشرة . لكن السؤال سيطرح حول من يخلف علي بن أبي الجود في نظارة الحسبة . وحول من يخلف علياً؟ يأتي الخطاب المعروض لاضاءة التساؤلات المطروحة وانتظار من يمكن أن يحل محله . وهذا الخطاب المعروض يأتي بطريقة اطلاقية تعبر عن الرأي العام ، لأننا من جهة لا نعرف من يتكلم ، ومن جهة أخرى يستعمل الخطاب المعروض ضمير الجماعة المتكلم . وكأن الراوي يعرض علينا القول المشترك بين كل الناس :

«- من إذن؟؟. . .
- ربما جاءنا من لا يخطر ببالنا قط.
- عد أغنامك يا جحا . . قلت لك. . يا جحا عُدَّ أغنامك» ص 24.

7.2. ثم يعود الخطاب المسرود من جديد بنفس الطريقة التي رأيناها (5.1) يسرد من خلاله منظور سعيد لواقع القمع المهيمن (عمرو بن العدوى/ زكريا/ بن أبي الجود . . .) والفرح الذي يحس به من جراء الاعتقال . ثم تنتهي هذه الوحدة بالخطاب المعروض الذي يعرض لنا فيه الراوي ما قاله الأطفال حول الحديث:

احزن. احزن. . يا حسود
شالوا علي بن أبي الجود. ص 27 .

رأينا أن هذه الوحدة مثلها مثل الأولى تدخل ضمن صيغة الخطاب المسرود، وإذا

كانت الأولى قد أرسلها الراوي/ الشاهد، فإن الثانية أرسلها الراوي . إن الأولى ترصد حالة المدينة وهي مضطربة . بينما الثانية تتعلق باعتقال شخصية له وزنها وخصوصيتها في حياة الناس ، لذلك نلاحظ بجلاء كيف أن صيغة الخطاب المسرود هي الصيغة الأساس . فالراوي يقدم لنا حدثاً مركزياً (الاعتقال) . ومن خلال تقديمه إياه، يبين لنا آثاره على شخصيات القصة . لهذا السبب نجد هيمنة صيغة السرد ، وحينما تأتي صيغ أخرى مثل صيغة الخطاب المنقول غير المباشر (عن موقف سعيد الجهيني) ، فذلك يسهم بجلاء في تقديم صورة دقيقة عن هذه الشخصية المركزية في القصة : إن الراوي هنا يتكلم بأفكار سعيد الجهيني ، لكنه يقدمها لنا مسرودة . ويمكن قول الشيء نفسه عن صيغ أخرى مثل صيغة المعروض غير المباشر ، أو المعروض التي من خلالها تقدم لنا آراء الناس وموقفهم المتشكك أو المتردد من نبأ الاعتقال . وكل هذه الصيغ كما لاحظنا تأتي مركزة ومتداخلة مع الصيغة الأساس (السرد) التي تقدم لنا أخباراً كثيرة عن عالم المحتسب المعتقل ومحيطه ، وموقف الناس منه . إن الخطاب المسرود يهيمن على باقي الصيغ لأن سياق الحكي يفترض ذلك لأسباب عديدة :

1 ـ إن الوحدة الثانية (الاعتقال) هي الوحدة الأولى على صعيد القصة .

2 ـ إن السرد يستجيب كثيراً لموقع هذه الوحدة من القصة عن طريق تقديم الأخبار الكافية عن الأسباب والطريقة التي بواسطتها تم الاعتقال ، وموقف الناس من ذلك .

3 ـ تقديم بعض الشخصيات المحورية من خلال صور عنها ، على اعتبار دورها الأساسي في القصة .

أما باقي الصيغ فتأتي عملياً وهي متداخلة وقليلة لخدمة الصيغة الأساس ، عكسما رأينا مع الوحدة السابقة ذات الخطاب المتميز (المذكرة) من خلال الراوي ـ الشاهد.

III ـ التعيين :

1.3. يصلنا التعيين أولاً من خلال الخطاب المعروض (المرسوم الشريف ص 27/ 28) . وخاصية هذا الخطاب هو استهلاله بعرض مقطوعات من الخطاب الديني حسب الحاجة . ثم هيمنة ضمير المتكلم للجماعة العائد على السلطة . وينقسم هذا الخطاب إلى ثلاثة أقسام : 1 ـ الاعلان عن كشف علي بن أبي الجود . 2 ـ قرار تعيين بركات بن موسى نائباً للحسبة بعد تفكير وتدبير . 3 ـ توصية الزيني بالعدل . ويتمتع هذا الخطاب بكل خاصيات المراسيم السلطانية القديمة على مستوى لغته أو أسلوبه .

2.3. بعد صيغة الخطاب المعروض التي من خلالها يتم تعيين الزيني بركات محتسباً مكان علي بن أبي الجود ، نلتقي بالخطاب المسرود الذي يتكلف به الراوي الذي يسرد لنا

منظور زكريا بن راضي لهذا القرار. وكما سبق أن رأينا فالخطاب المسرود (من خلال سعيد الجهيني) يسهم في إضاءة الحدث أو الشخصية . في هذا الخطاب المسرود يتابع الراوي شخصية زكريا بن راضي : فمنذ صدور القرار وهو دائم القلق ، لماذا يخفى عليه هذا الأمر . ينزل مع مبروك (خادمه) إلى سجنه ، ويقتل الغلام شعبان خشية أن ينفضح أمره على اعتبار كون شعبان ، كان غلامَ السلطان المُقَرَّب ، وأراد زكريا معرفة نوعية العلاقة التي تربطه بالسلطان فاعتقله . . . إن السرد يأخذ هنا وتيرة واحدة ، وحتى الوصف عندما يتخلله فإنه لا يأخذ حيزاً في مجرى الحكي . ومن خلال السرد تتوضح لدينا أحداث عديدة وطرائق خاصة للتعذيب ترتبط بالفترة التاريخية المتناولة في قصة الخطاب الروائي .

3.3. لكن السرد سيخرج عن تلك الوتيرة بانتقاله إلى الحديث عن زكريا بن راضي وهو يخلد إلى الطابق العلوي صحبة مبروك . إن إيقاع السرد سيصبح سريعاً : توالي الأفعال ، قصر الجمل (ص 33) . إن زكريا بن راضي يريد البحث في الملفات الموجودة عنده عمن هو الزيني بركات . وإيقاع السرد هنا يكشف عن هذا الترابط بين السرد وحالة زكريا النفسية :

«زكريا لا يجيء إليه إلا أوقات الاضطراب ، تقلقل الأمور . تغير الأحوال السريع المصحوب بارتجاف الزمان ، انهيار القوائم ، تحلل الأسباب ، قبل بداية العمل يتكيء إلى حشية ليِّنة تحجز عن ظهره برودة الجدار المكسو برخام أحمر ملون بأسود ، يغمض عينيه . **ما معنى الذي جرى؟!**» ص 33 .

نلاحظ من خلال هذا المقطع كيف أن الخطاب المسرود من منظور زكريا بن راضي كيف أنه ينتهي بصيغة المنقول المباشر: «يغمض عينيه، **ما الذي جرى؟**». وبَدْءاً من هذه الصيغة التي تتضمن سؤال زكريا بن راضي نجدنا ننتقل من الخطاب المسرود إلى صيغة أخرى. إن صيغة المنقول المباشر عندما تنتهي بها الصيغة السابقة يأتي «معين» صيغي يؤذن بالانتقال الصيغي.

4.3. ثم ينتقل الخطاب المسرود من السرد من خلال زكريا إلى الخطاب المسرود الذاتي الذي يتداخل والمعروض الذاتي اللذين يتحدث فيهما زكريا إلى نفسه لكن بصيغتين متبدلتين زمنياً :

- «أجيء إلى هنا (كل طبقة/ فئة مخصصة لها ملفاتها. . .)» .
- «لم يحدث قط أعد شيء كهذا في تاريخ بصاص . . .
- «سيجيء يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به ، يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعشة الموت» ص 34 .

ويَسْتَمِرّ هذا الخطاب المسرود الذاتي وزكريا يقلب في أوراقه بحثاً عما هو مكتوب من الزيني بركات ويأسف في النهاية عندما يجد أن ما دونه شهاب الحلبي ناظر الديوان بصدد الزيني لا يتجاوز أربعة سطور . (بركات بن موسى ، له مقدرة على الاطلاع على النجوم. أمه إسمه عنقا) . ص 35 . ويتعجب زكريا كيف أن أي شخص من سفلة الخلق لا يقل المكتوب بخصوصه عن نصف ورقة ، بينما الزيني لا تعرف عنه إلا تلك الكلمات؟! . ثم يقرر أن يتكفل هو برصد حركات الزيني .

5.3 . بعد الخطاب المسرود الذاتي : ننتقل من جديد إلى الخطاب المعروض ، من خلال خطاب الزيني بركات في جَمْعٍ شمل الأمراء يطلب فيه مِن السلطان أن يعفيه من وظيفة الحسبة (ص 37).

6.3 . الخطاب المسرود الذي يقوم به الراوي ينقلنا من زكريا بن راضي إلى كوم الجارح حيث الشيخ أبو السعود وبمعيته سعيد الجهيني . ومن خلال الخطاب المسرود والخطاب المنقول غير المباشر المستعمل هنا نعرف موقف الشيخ ومريديه من الزيني الذي رغم كونهم لا يعرفون عنه شيئاً يتعاطَفُون مَعَهُ فقط لأنه يطلب الإعفاء من الحسبة . ونجد بخصوص «كوم الجارح» هيمنة صيغة الخطاب غير المباشر التي يتكفل بها الراوي . فمن خلال هاته الصيغة يمكنه التعريف بالشخصيات الجديدة: أبو السعود ومريدوه وموقفهم المضاد لموقف زكريا بن راضي وأتباعه.

وضمن الحديث عن كوم الجارح ينقلنا الراوي من خلال الخطاب المنقول غير المباشر أيضاً إلى الشارع لمعرفة وتقديم الآراء حول رفض الزيني للتعيين من خلال سرد ما يقال : أي نقله مسروداً بشكل غير مباشر :

- «أما الناس في الجودية وحارة الروم الجوانية فنفوا طلوعه إلى القلعة نفياً تاماً» . .

- «وقيل في بولاق، والحمامات العامة، خاصة حمامات النساء ، إنه وقف أمام السلطان كزينة الرجال ، وأشجع ما يكون عليه الفرسان. . .» ص 40 .

7.3 . وعبر العرض غير المباشر نتعرف على موقف مريدي كوم الجارح من الزيني وطلبهم الله أن يولي عليهم أَخْيَارَهُم. «لن يقنعه بولاية الحسبة إلا أنت . . أنت يا مولانا والبركة فيك . . يميل الشيخ أبو السعود هامساً . .

«اللهم وَلِّ علينا خيارنا ولا تُوَلِّي علينا الأشرار» ص 43 .

إن التعيين كوحدة أساسية نجده يلقى إلينا من خلال :

- الخطاب المعروض (المرسوم الشريف) .

- الخطاب المسرود (الراوي ← زكريا من راضي) :
  - الخطاب المسرود الذاتي .
- الخطاب المعروض : (الزيني) .
- الخطاب المسرود (الراوي ← كوم الجارح) :
  - الخطاب المنقول غير المباشر .
- الخطاب المعروض غير المباشر.

وكل هذه التبدلات الصيغية التي تراوح بين زكريا بن راضي وكوم الجارح بما فيها من تداخل المسرود الذاتي والمسرود المنقول والمعروض غير المباشر تقدم لنا بـالاضافـة إلى صور عن الأحداث والشخصيات من خلال رؤيات سردية عديدة صيغاً متعددة كما سبق لنا أن رأينا في الوحدتين السالفتين، تمكننا من تتبع الحكي بواسطة تلوينات صيغية تسهم من خلال تعددها في مراكمة الأحداث وتقديم صور الشخصيات بإيقاعات سردية سريعة أو بطيئة تتواءم والأجواء النفسية المعبر عنها ، هذا ونلاحظ أن صيغة الوصف لا تـأتي غالبـاً إلا في شكل إشارات مقتضبة تمس بعض الأماكن أو بعض ملامح الشخصيات من خلال رصد بعض النعوت أو ما شابه ذلك.

IV ـ الخطبة :

1.4. عندما قسمنا الخطاب الـروائي إلى وحدات قلنـا إنَّ التعيين يمتد من المـرسوم الشريف إلى ص 51 ، وإن الوحدة الرابعـة تمتد من ص 54 إلى 62 لكننـا نلاحظ أن هنـاك مقطعاً سردياً يقع بين الوحدتين ويمتد من الصفحة 44 إلى 51 .

إن لهذا المقطع السردي خصوصية جعلتنا نحتار في الحاقه بهذه الوحدة أم السابقة. فباستثناء الإشارة الوحيدة التي يفتتح بها المقطع:

«عندما سمعت بذهاب الزيني بركات إلى جامـع الأزهر ، ليخـطب في الخلق. . .» الذي يخبرنا بأن الزيني سيخطب، لا نكـاد نجد إلا الخـطاب المسرود المتعلق بعمـرو بن العدوى (الطالب الأزهري البصاص) ، لذلك جعلنا هذا المقطع يدخل ضمن هذه الوحدة ، (أنظر تحليلنا لهذا المقطع في الفصل السابق حول الزمن) .

2.4. في مجلس يضم مجمـوعة من النـاس (لا تتكـرر بعض الأسمـاء في الخـطاب الـروائي) بواسـطة الضمير المتكلم يتحـدث أحدهم عن رُؤيَتِهِ الزيني بـركات يخـطب في الخلق . ومن خلال العرض غيـر المباشـر يستفسر عن الـزيني بركـات ، ويسهم عمرو بن العدوى في الحوار .

وعن طريق الخطاب المسرود (الراوي) نخبر عن المجلس والأحاديث التي تدور فيه حول الزيني بركات وما يقال عن لقائه بالشيخ أبي السعود . ومن خلال تركيز الـراوي على عمرو بن العدوى يبين لنا الدور الذي يقوم به في مراقبة الحركات والسكنات، وَعَبَّرَ الخطاب المسرود الذاتي يبين لنا أيضاً خوفه مِنْ مراقب يرقبه وينقل عنه مدى قيامه بواجبه ، ونعرف من خلال هذه الصيغة ما تعرض له سابقاً عندما لم ينتبه إلى شاردة من نقد ولوم مقدم البصاصين الذي «يعرض» لنا قوله في مقطع سردي طويل يأتي من خلال الخطاب المسرود الذاتي :

« . . . يزعق مقدم البصاصين ، يستدعيه يقابله بنفسه «أنتم تعرفـون ما ألاقيـه بسبب غفلكم . السلطان ينزعج انزعاجاً شديداً ، لا ينام ليلة بأكملها لمجرد واقعة قـد مرت على واحد من رجاله ، السنم عيونه ، السنم آذانه؟؟ . . . ص 46 .

«اقرأوا التواريخ يا نـاس ، أنتم عيون العـدل ، أنتم العدل نفسـه ، كيف تهملون ، كيف تدعون أمراً يفوتكم . . كيف؟؟؟» . ص 47 .

إن الخطاب المعروض هنـا متضمن في الخطاب المسـرود الذاتي فهـو الذي يؤطـره ويتداخل وإياه ، وفيه يتحدث مقدم البصاصين عن المهنة ودورها في حفظ الأمن ، «ناقلاً» في خطابه المعروض شواهد من التاريخ المصري ودور محتسب سابق جعفر بن عبد الجواد الخطير والذي حفظ سلطان قايتباي مدة 30 سنة . . . إن الخطاب المعروض يتضمن بدوره صيغة الخطاب المسرود ، ويؤكد هذا ما قلناه عن تداخل الخطابات والصيغ .

3.4. ثم يعود الخطاب المسرود من جديد (الراوي ← عمرو بن العدوى) لينقل لنا من خلال المنقول ما يجري في المجلس . ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي معانـاة عمرو بن العدوى (تذكره أمه/ حديث مقدم البصاصين إليه/ خشيته من أن لا يقوم بواجبه ، ومن خلاله يتم «عرض» مقطع جديد من مقدم البصاصين موجه إلى عمرو بن العدوى حول المهنة والوظيفة منذ أن شغلوه معهم كَعَيْنٍ على ما يجري في الأزهر ورواق الصعايدة .

4.4. في هذا المقطع السردي تبدأ الوحدة الرابعة (الاعتقـال) . ومن خلال الـراوي نجد صيغة الخطاب المسرود (زكريا بن راضي). زكريا بن راضي ينتظر وصول مبروك ليحمل إليه التقارير. ولهذا الخطاب خصوصية على مستوى التركيب الزمني، ولقد سبق لنا إبراز هذه الخصوصية على مستوى الزمن.

إن صيغـة الخطاب المسـرود هنـا يمكن تقسيمهـا إلى جملة واحـدة تتضمن جمـلاً عديدة . وهذه الجملة هي التي تؤطر الخطاب المسرود . إن الجملة الأصل (الأولى) هي التي نفتح بها الخطاب المسرود:

«أخيراً ها هو مبروك ، يحمل لفافة أوراق ، طال ترقب زكريا لصولها .

(. . .) ص 52 (السطر الأول) وتتمة الجملة نجدها في ص 54.

(السطر الثامن) : «ها هو زكريا **الآن** يفرد اللفافة التي أتاه بها مبروك . . تقارير مقدم بصاصي القاهرة ، جمع فيها وأوجز وأوضح خلاصة ما تلقاه من عيون وارصاد طوال اليوم» ص 54 .

إن بين المقطع الأول من الجملة (52) والثاني (54) نجد قرينتين زمنية (أخيراً/ الآن) وإشارية (ها هو مبروك)/ ها هو زكريا) : في المقطع الأول زكريا ينتظر وصول الأوراق وفي الثاني يفتحها ليقرأ ما وصله عن «الخطبة» من تقارير .

وبين المقطعين نلاحظ من خلال الخطاب المسرود ما قام به زكريا بن راضي وما قرأه من تقارير في يوم قبل أن يخرج منادو الزيني يعلنون عن الخطبة التي سيلقيها الزيني بركات في الناس. إن الخطاب المسرود يشمل زمنياً يومين :

1 ـ **اليوم الأول** : قبل الخطبة ونعرفه من خلال الخطاب المسرود : . . . . (في الصباح ، سلمه مبروك تقريراً عاجلاً، أعده مقدم بصاصين القاهرة يحوي حركة الزيني بركات. . .) ص 52 .

. . . انتقال الزيني إلى أبي السعود في كوم الجارح ، خروج مناديه إلى الأسواق يخبرون عن خطبته. وفي آخر هذا اليوم يأمر البصاصين بالعمل الجاد خلال اليوم الثاني .

2 ـ **اليوم الثاني** : يقرأ زكريا بن راضي تقارير الأمس (الزيني/ كوم الجارح. . .) وفي أول النهار يخرج زكريا متخفياً ليحضر بدوره الخطبة . وفي آخر هذا اليوم يصل إليه مبروك حاملاً اللفافة التي تحمل تقارير عن يوم الخطبة .

إن هذا الخطاب المسرود إلى جانب كونه يضيء لنا جوانب من ممارسة زكريا بن راضي وأتباعه ، يوضح بصورة أعمق شخصيته وبالأخص من خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي : «كيف يظهر مناد لا يعرفه زكريا؟؟ كيف لا يراجع نص ما يقوله؟؟ ثم إن الزيني لم يحتسب بعد، كيف يعطي لنفسه الحق في مخاطبة الناس بلا رقيب ، بلا وسيط هكذا يبدأ أيامه باخلال الأمور ، يعبث بالنظام» ص 52 .

أو من خلال الوصف ، وصف تهيئه للخروج متخفياً في لباس الدراويش عندما دخل قاعة الثياب البديلة :

«غرفة طويلة ، ضيقة ، تحوي كل ما يخطر على بال من ثياب . عمائم سلطانية وأخرى لا يرتديها إلا مقدم الألوف. . . » ص 53 .

إن الخطاب المسرود بمختلف هذه التلوينات الصيغية يعمق لدينا صورة الأخبار عن شخصية زكريا بن راضي ، إلى الدرجة التي تصل حد الشفافية ، ولعل الخطاب المسرود الذاتي كفيل بتعميق تلك الصورة لكن من الداخل .

5.4. بعد الخطاب المسرود يأتي الخطاب المعروض (من خلال تقرير مقدم البصاصين الذي هو تركيب لمختلف التقارير المتوصل بها بصدد يوم الخطبة) . يفتتح الخطاب المعروض بالوصف (المنبر/ جنبات المسجد الغاص بالناس/ تصايح الناس :

«لكن الزيني رفع يده اليمنى، مفرودة الأصابع (يده عادية ، أصابعه خمس). . .» ص 54 واضحة هنا الدلالة العميقة لهذا الوصف الذي لا يترك أدق التفاصيل !، ثم بعد ذلك ينتقل إلى صيغة الخطاب المنقول من خلال هذا المعين الصيغي : «قال ما معناه. . .» ص 45 ، ويلخص أقوال الزيني في نقط ، وخلال «النقل» يصف الناس وردود الأفعال، ويشدد على بعض النقط التي لها فرادتها من منظور البصّاصين وجهازهم. ويختتم الخطاب المعروض بنقطة أخيرة تتعلق بلزوم سعيد الجهيني إياه، وصياح امرأة في ركاب الزيني بعد انتهاء الخطبة.

6.4. ومن خلال الخطاب المسرود (الراوي ـ زكريا) يتم رصد ردود أفعال زكريا تجاه «الخطبة» . ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي يبدو لنا زكريا مغتاظاً من الزيني ، ويفكر في وسائل تجعله البصاص الأمهر الذي يستطيع النفاذ إلى الزيني ومعرفة دقائق حياته . ثم يكتب رسائل يُوَجِّهَهَا إلى الأمراء لاثارتهم ضد الزيني وأخرى إلى الزيني بركات طالباً التعرف عليه والاقتراب منه .

7.4. يظهر لنا الخطاب المعروض من خلال رسالتين : الأولى إلى الزيني (ص 59) يوضح فيها ضرورة تعاون بصاصيهما وأن لا ينفرد الزيني لوحده بكل شيء إذ أنه لا يستطيع ذلك ولزكريا جهاز كامل ، ويبين له أهمية التعاون ورسالة أخرى إلى الأمراء يختصر فيها من خلال نقط المخاطر التي تحيط بهم بسبب الزيني .

إن الخطاب المعروض الأول يختلف عن الثاني إذ الأول تهيمن فيه روح كسب العطف بينما الثاني على العكس ، لذلك جاءت صيغة الأول تحليلية والثانية اختزالية . فالتحليل بهدف الكسب وبالتالي فإن كمية الأخبار قليلة، أمَّا في الاختزال سنجد كمية الأخبار كثيرة (من خلال العديد من النقط) بهدف استعداء الأمراء وتأليبهم ضد الزيني .

٧ ـ الزيني حاكماً :

1.5. نفتح هذه الوحدة على الخطاب المعروض (النداء) ونغلقها بواسطته أيضاً . وفيها يصبح الزيني بركات بالفعل يمارس مهامه. لقد رأينا في «الخطبة»، ومن خلال الخطاب

المسرود الذاتي كيف يتساءل زكريا بن راضي عن إقدام الزيني على الخطبة في الناس وهو لم يتسلم بعد مقاليد الحسبة . لذلك فمن خلال الخطاب المعروض الذي يقوم به المنادي في شوارع القاهرة يتم الاعلان رسمياً عن بدء ممارسة الزيني لمهامه . ومن خصائص هذا الخطاب المعروض : الإشارة المقتضبة والتقرير وهيمنة صيغة الأمر ، إن صيغة الخطاب المعروض هنا إخبارية إقرارية ، ومن خلاله نتعرف على تسلم الزيني المحتسب المعتقل ، وإنه سيقضي في كل القضايا والمشاكل.

2.5. بعد الخطاب المعروض يأتي الخطاب المسرود (الراوي ← سعيد الجهيني) ليسرد لنا من منظور سعيد الجهيني ممارسة الزيني للحكم . إن الخطاب المسرود هنا تتوازى وتتداخل فيه عبر التناوب والتضمين صيغ الخطاب التالية :

1 ـ **الخطاب المسرود الذاتي** : من خلاله تضاءلنا بجلاء جوانب جديدة عن شخصية سعيد الجهيني (حبه سماح بنت الشيخ ريحان/ موقفه الايجابي من ممارسات الزيني/ عداوته المطلقة لزكريا بن راضي وعيونه التي تتواجد في كل مكان).

2 ـ **الخطاب المنقول** : يبدو لنا من خلال الأحاديث التي تجري بين سعيد الجهيني والشيخ ريحان حول عدل الزيني ، والتي ينقل لنا من خلالها أيضاً ما يمارسه المماليك من اعتداء على المواطنين وموقف الزيني الايجابي من ممارساتهم . كما يبدو لنا هذا من خلال نقل الخطابات المعروضة (النداءات العديدة التي يقوم بها أتباع الزيني مشهرين ببعض الممارسات المَشِينَة ، وأيضاً من خلال نقل أقوال بعض الناس حول عدل الزيني . . . ويبدو لنا أيضاً هذا في تضمين قصة «ترزي الخياط والغلام» التي تأتينا في صيغة الخطاب المنقول المسرود . وهذه القصة تشبه قصة «العطار والجارية» تماماً وحتى طريقة تضمينها في مجرى الخطاب . موقف الزيني من الخياط الذي «مال» على الغلام حيث أمر باشهاره على حمار وسجنه .

3 ـ **الخطاب المعروض غير المباشر** : في حوارات سعيد الجهيني مع الزيني أو مع شخصيات أخر . إن كل هاته الصيغ تتأطر ضمن الخطاب المسرود (الراوي) وبالأخص المسرود الذاتي (الراوي ← سعيد الجهيني) . هذا بالإضافة إلى صيغ كالوصف الذي نجده يتكرر بين الفينة والأخرى . وبالإجمال . ، إن هذا الخطاب غني من حيث كمية الأخبار وسرعة إيقاع سردها مع الدقة في نقل الأفكار والأحاسيس . وذلك ما تسهم فيه كل هذه الصيغ وبالأخص عندما تتداخل أو تتناوب ويتضمن بعضها بعضاً .

وفي علاقة ذلك بالأحداث والشخصيات ، نتقدم شيئاً ، فشيئاً في ملامسة شخصية الزيني بركات وسعيد الجهيني وزكريا بن راضي كشخصيات رئيسية وريحان كشخصية

نموذجية للنزق والتظاهر . وبخصوص الأحداث ومنذ اعتقال ابن أبي الجود نتقدم في متابعة الأحداث التي تسير بطيئة، لكن الفضاء الذي تجري فيه الأحداث يمتد أمامنا ويتسع . ولعل تعدد الرؤيات التي تنقل لنا من خلالها الأحداث ، وتعـدد الصيغ الذي يتداخل فيه السرد والعرض والنقل والوصف إمًا مِنْ خلال المشاهد أو التلخيصات ، كفيلان بذلك .

3.5 . مرة أخرى نلتقي مع الخطاب المعروض الذي يبتديء غالباً بالنداء . ونجده هذه المرة يتضمن قليلاً صيغة السرد المكثف :

- خروج السلطان/ لَعِبُهُ الكرة / تمتعه بالصحة .

- استمرار القطيعة بين الأمير طشتمر والأمير خايربك .

- ضبط الـزيني بعْض التجار الـذين يغشون في الميـزان أو البضائـع وتغريمـه إياهم (ص 74/ 75) .

إن الخطاب المعروض يأتي هنا للإخبار عن ممارسات الزيني الحاكم وهو بذلك يقدم لنا المزيد من إضاءة الأحداث أكثر مما يسهم في تطورها . عكس بعض النداءات الأخرى كالتي سنقف عندها لاحقاً .

4.5 . ومن خلال الخطاب المسرود (الراوي ← زكريا بن راضي) نعاين كل خصائص هذه الصيغ والتي سبقت لنا رؤيتها مـراراً . ففيها يتـداخل المسـرود الذاتي . . . بـالمنقول بالمعروض غير المباشر . وتقوم بسبب تداخلها وتناوبها بنفس الوظيفة المـركبة في مجـرى السرد :

- اضاءة الشخصيات والأحداث وفضاء الخطاب : تقديم القصة .
- الاسهام في بَنْيَنَةِ الخطاب وتركيبه تركيباً محكماً : تعدد طرائق التقديم .

يبدو لنا ذلك بجلاء في كون هذا الخطاب يبدأ بالحديث عن زكريا في بيته يلهو مـع طفله «ياسين» . وزكريا هنا يبدو لنا أباً يهتم بابنه وينشغل بصحته ، لكنه سرعان ما ينزل مع مبروك إلى سجنه ليصبح إنساناً آخر يمـارس تعذيب التـاجر الـرومي الذي ضبـطوه يراسـل العثمانيين :

- «أصعب الـظروف لم تمنعـه من رؤيـة ابنـه الأول والأخيـر حتى الآن ، يس» . ص 76 .

- «أمْسك زكريا بسيخ رفيع طويل كالابرة محمى ببطء . على مهل راح يدفعه في بطن الرومي ، حول سرته ، زكريا يختنق بدخان اللحم المحترق ، خرج نفذ الهواء من أنفه كما يتجرع الماء ، عبر الفناء إلى جناح حريمه ، طلع السلم المؤدي إلى غرفة زينب ، سأل :

هل نام أو مات . . . **نعم، قال**: أريد رؤيته . . . » ص 37 .

إن الخطاب المسرود هنا يتخذ رؤية موضوعية من خلالها يقدم شخصية زكريا المزدوجة (الأب/ الجلاد) . كما أنَّ تعليق الراوي في العرض غير المباشر «نعم، قال» يؤكد لنا بجلاء هذه الازدواجية، وفي علاقته بزوجته يبين لنا ما يعتوره من أحاسيس بخصوص الرومي والتقارير التي ينبغي رفعها إلى السلطان وإضافة إلى هذه الصورة التي تقدم لنا عن زكريا ، نجد جانباً آخر منها يتصل بحبه للطبيعة والطيور التي يتغزل فيها من خلال الخطاب المعروض الذاتي الذي يظهر لنا من خلاله انتظار زكريا لجواب الزيني الذي لم يصله بعد وما ينوي القيام به من معرفة المزيد عن الزيني (المرأة التي صرخت في وجهه في الخطبة . . .) ، ومن خلال الخطاب غير المنقول نتعرف على ما يقال عن الزيني وما توصل إليه من خلال التقارير وكذلك في حديثه مع شهاب الحلبي الذي يخضع لأوامره .

5.5. ومن خلال الخطاب المنقول أيضاً نتعرف على زكريا بن راضي الذي بعث في طلب «ابن كيفه» الشاعر الذي يغني في المقاهي من أجل أن ينظم قصيدة سردية يشنع فيه بالزيني كانسان لا أصل له ولا فصل يبلغ أعلى المراتب ويريد أن يهيمن على كل شيء بمفرده ، وتلقي هذه القصيدة التي تضم هذه القصة في كل المقاهي والأماكن العامة . ويتضمن الخطاب هنا صيغ العرض غير المباشر والوصف علاوة على السرد (ص 81) .

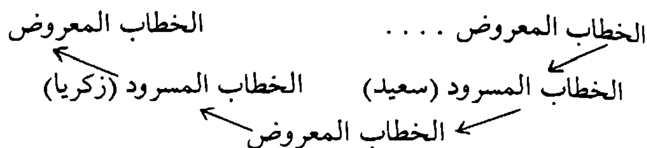
6.5. وفي إطار نفس التداخل بين الصيغ يعود الخطاب المسرود الذاتي ليسجل لنا علاقة زكريا من جديد بزوجته وولده ومحبوسه ، والآمال التي يريد تحقيقها في مهنته ككبير بصاصي السلطنة من أجل توسيع وتطوير البصاصة لتتحقق معرفة ـ في اللحظة الواحدة ـ ما يفعل كل الناس في كل مكان ، وما يقولون . . . ويرسل في إحْضار الحمام الزاجل الذي استحدثه زكريا نفسه من أجل بعث رسائل إلى الأميرين بشتاك وطغلق للايقاع بينهما ، إذ الايقاع بين طشتمر وخايربك وحده لا يكفي .

إن شخصية زكريا تضاء لنا بشكل متزايد كما أن فضاء الأحداث يمتد وتظهر لنا من خلاله سلطة زكريا على الشارع والمقهى . . . فالاشاعات والنوادر وكل وسائل الكيد تخرج من بيته . كما أن الخطاب المسرود بمختلف التنويعات التي يعرفها باعتباره جاء بعد الخطاب المعروض (النداء) يؤكد ما سبق أن لمسناه علاوة على كونه يقوي تماسك أجزاء الخطاب ومكوناته في مجال الحكي .

7.5. ثم يأتي الخطاب المعروض (النداء) من جديد من خلال أربعة نداءات بنفس الخصائص التي سبق أن رأيناها ، تخبر عن ممارسات الزيني وإقامته الحق على بعضٍ المحتكرين . وعن الأوامر التي ينبغي اتباعها والمتعلقة بعدم الخروج المماليك ملثمين ليلاً

وبابطال استعمال دق الطارات في نعي الموتى «ومن ضبطت تدق طاراً على مَيِّت/ تشهر بغير معاودة. . ص 88» ، وبفتح الزيني بركات باباً خاصاً لاستقبال المظلومين . . . .

إن هذه الوحدة المرتبطة بـ «الزيني حاكماً» يتوضح لنا من خلالها : عدل الزيني/ انحياز سعيد الجهيني إلى الزيني/ موقف زكريا من الزيني لذلك فإن صيغ الخطاب المتعددة في هذا السياق تؤكد لنا ذلك .



إنه نفس مجرى الصيغ في تناوبها كما سبق لنا أن رأيناه ، وهو نفسه الذي سنلاحظه في الوحدات اللاحقة . وضروريٌّ في هذا السياق أن نسجل أن الأحداث المركزية في القصة لا تأتي في الأغلب إلا من خلال صيغة الخطاب المعروض (النداء) . أما الصيغ الأخرى ، وبالأخص المسرودة من منظور بعض الشخصيات فتأتي لاضاءة وتوسيع الأحداث ، أو إبراز آثارها على عالم القصة . وهذه العلاقة تبين لنا أن «الفعل» يأتي من خلال «العرض» ومن خلال «السرد» يأتي «رد الفعل» . ونستنتج من خلال هذه العلاقة أن التبدلات الصيغية ليست اعتباطية، كما أن تواتر بعض التبدلات له دلالاته وأبعاده التي تمكننا من استخلاص بعض القواعد من جهة ، ومن جهة أخرى تساعدنا على مواصلة التحليل بناء على هذه المعطيات عندما ننتقل إلى مكون آخر ، وبالأخص الرؤية السردية كما سنحاول استثمار ذلك في حينه .

VI ـ زكريا نائباً/ الفوانيس

1.6. في هذه الوحدة يحصل تطور على مستوى الأحداث فالخطاب (المعروض) الرسالة التي وجهها زكريا إلى الزيني وإلى الأمراء ستعطي بعض نتائجها. كما أن الزيني الحاكم (نائب الحسبة) يصبح يقوم بمهامه، ويبتكر وسائل جديدة في ممارسته الحكم. ومن خلال الخطاب المعروض (النداءات) يتم الإخبار عن إحداث الفوانيس وتعيين زكريا بن راضي نائباً للمحتسب كما كان في كافة وظائفه ويقرن اسمه بلقب «الشهاب» ص 89.

إنَّ الخطاب المعروض له نفس الخصائص (الأمر/ النهي/ التحذير. . .) وتقديم الإخبار هو خاصيته المحورية لا سيَّما في مثل المقاطع التي يستعمل فيها الحكي.

2.6. الخطاب المعروض أيضاً من خلال التقرير الذي أعده عمرو بن العدوي وفيه

يصف «مادار وما جرى بين العامة والناس، ليلة الثلاثاء سابع ذي القعدة» ص (90).
والخطاب المعروض هنا مسرود يتضمن مختلف خصائص الخطاب المسرود (تضمنه الخطاب المنقول والمعروض المباشر وغير المباشر. . .)، ومن خلال هذا التداخل بين الصيغ يبين لنا ردود أفعال الناس (الشوارع/ الأزهر/ المقاهي. . .) بالكثير من التفاصيل والتدقيقات. فهو أولاً يركز على رود الأفعال حيال النداءات الأولى (قبل الفوانيس) والتي كانت إيجابية، ويبرز لنا من خلال الخطاب المنقول غير المباشر آراء الناس وأحياناً من خلال الخطاب المعروض غير المباشر. لكن الخطاب الذي يستوعب كل هذه التبدلات الصيغية هو الخطاب المعروض ذو الطابع السردي وإن كان الخطاب المنقول يهيمن بدوره ضمنه.
ونلاحظ هذا بجلاء من خلال حديثه عن آراء الناس بصدد الفوانيس من خلال صيغة المعروض غير المباشر:

ـ قال عبد الحميد (رئيس طائفة السقائين (. . .) قال هذه بدعة ما يصح نشرها في أمة الإسلام.

ـ «وقال أحد المجاورين (. . .) يريد الزيني إدخال بدعة جديدة تنسب إليه.

ـ «قال آخر ربما أخذت البدعة البركة من الناس، كثر الحديث عن تعليق المصابيح، قال آخرون (. . .)

ـ قال اليهود ماد منا لن ندفع درهماً لا بأس. وقال بعض المشايخ (. . .) (ص92)
نلاحظ هنا مزج آراء الناس وأقوالهم بخطاب التقرير الذي يؤطرها ويعلق عليها من المنظور الذي يبتغيه جهاز البصاصين، وحتى من خلال تركيزه على بعض الشخصيات (سعيد الجهيني) يبدو لنا الخطاب المعروض (التقرير) وخصوصيته كخطاب مسرود: فهو يصف ويعلق ويشدد من خلال بعض الإشارات على خصوصية ما يقوم بعرضه: وعن سعيد الجهيني الذي ثار لتعيين زكريا نائباً والذي لم يهتم بالفوانيس عكس بقية الناس، ينقل كلامه أولاً، لكنه في نقطة رابعة من نقل كلامه يقول:

«قال بالحرف الواحد الجملة التالية:

«بدأت الأمور تضطرب»

«هذا فأل سيء»

«اللحم نَجَّنَا واسترنا» ص93 .

في الانتقال من المنقول غير المباشر عن سعيد الجهيني إلى صيغة المعروض عرض كلام سعيد الجهيني بـ«الحرف» ، نجدنا أمام تعيين موقف سعيد الجهيني من خلال «كلامه» والتطورات التي يؤول إليها. وعندما نعرف أن سعيد الجهيني شخصية مركزية تتبين أهمية هذا الانتقال من صيغة إلى أخرى، وعدم الاكتفاء بصدده بصيغة واحدة.

وفي نفس السياق يتابع الخطاب المعروض (التقرير) عرض الآراء والانطباعات والأقوال:

«الحق يا متعوس، وإلا علقوا لك فانوس» ص 94.

3.6. بعد هذا الخطاب المعروض يأتي خطاب معروض آخر (النداء) يخبر عن ملاقاة السلطان رسلاً من الحبشة والبنادقة، كما يخبر عن القطيعة «المفاجئة» التي تمت بين الأميرين بشتاك وطغلق.

4.6. الخطاب المسرود (الراوي ← سعيد الجهيني) يبرز لنا آثار النداءات في (سعيد الجهيني) الأزهر (الطالب منصور لا يهمه ما يجري/ عمرو بن العدوي يرقب الحركات/ سعيد الجهيني متألم لما يجري لأن الخطاب المسرود يقدم لنا صورة عامة على آثار الحدث الذي أتى بصيغة العرض على الشخصيات دون تمييز، ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي (سعيد الجهيني) يتساءل عن لماذا قيل الزيني أن يكون زكريا نائباً له وهو المعهود بمكره وشره، ومن خلال الخطاب المنقول والمعروض غير المباشر نخبر عن رأي طلبة الأزهر، لكن الخطاب المسرود الذاتي (سعيد) هو المهيمن.

5.6. في خطاب معروض يتكلف به الراوي يقدم لنا من خلاله خطابات معروضة يقوم هو بتاطيرها:

- خطبة الجمعة.
- فتوى قاضي قضاة مصر.
- قاضي الحنفية.
- قاضي القضاة.
- خايربك/ توصون/ طغلق/ قنبك/ طشتمر/ كافة الأمراء.
- قاضي القضاة عبد البر.

إن خطبة الجمعة هي التي تتميز عن بقية الخطابات بسبب طولها من جهة ومن جهة ثانية بسبب ما تزخر به من تفاصيل وصيغ عديدة موظفة بهدف الإقناع (إقناع الناس برفض الفوانيس). يبرز هذا في التنويعات الصيغية التي عرفتها (المنقول) والتي تبرز لنا من خلال (الأمر - النهي - الاستفهام - الاستشهاد). أما الخطابات الأخرى فجاءت عبارة عن جمل مقتضبة يسجل فيها الموقف؛ رفض الفوانيس، باستثناء قاضي الحنفية «الذي يقول رأياً مخالفاً. . .» ص 100.

6.6. يعود الراوي من جديد، ومن خلال الخطاب المسرود، ينقلنا إلى رواق الصعايدة، ليقدم لنا من خلاله وتنويعاته (المنقول - المعروض غير المباشر) آراء طلبة

الأزهر، بصدد حدث الفوانيس، وبالأخص من منظور سعيد.

7.6. من صيغة الخطاب المعروض غير المباشر ننتقل إلى الخطاب المعروض من خلال تأطير الراوي لخطابات الناس وأقوالهم:

«هتف الخلق في الجوامع والطرقات»:
لعن الله الفوانيس
لعن الله الفوانيس» ص 102.

8.6 . من خلال الخطاب المسرود (الراوي ← سعيد) يظهر لنا ذهاب الجهيني لمقابلة بركات. ومن خلال العرض غير المباشر بين الجهيني والنوبي (الحارس)، يعرف سعيد خروج الزيني، ويخبر عن الصراع الدائر بين طشتمر وخايربك، وما ألحق ذلك من أضرار. . ذهب الزيني لتفقدها. وهدف زيارة الجهيني هو إخبار الزيني عن برهان الدين محتكر الفول.

9.6. مرسومان سلطانيان (خطاب معروض): يلغي أحدهما الفوانيس ويخبر الثاني عن عزل قاضي الحنفية. ويذيل المرسومان بأقوال الأمراء وهم يدعمون القرار السلطاني حول عزل القاضي، وكذلك بقول قاضي قضاة مصر الذي يؤكد القرار نفسه. ويتميز المرسومان معاً بالإختزال والإيجاز، ولهما وظيفتهما كخطاب معروض يأتي في إطار إشتغال الصيغ ليحمل سلطة الخطاب الأعلى.

10.6. يعود الخطاب المسرود من جديد بعد حسم القضية الحدث (الفوانيس) (الراوي ← سعيد) مفتتحاً بالمعروض غير المباشر الذي يتحدث فيه سعيد الجهيني إلى الشيخ أبي السعود، يخبره فيه عن برهان الدين محتكر الفول وزيارته الزيني مراراً، لكن هذا الأخير لم يفصل في قضيته، ولم يتخذ الموقف اللازم. وبعد ذلك، ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي، نتعرف على آلام الجهيني، وما يقاسيه بسبب الظلم السائد، وخوفه على نفسه من العيون التي ترصده، إننا هنا أيضاً نعاين نفس التعدد الصيغي، وإن كانت الهيمنة كما لاحظنا في هذه الوحدة للخطاب المعروض للأسباب التي حاولنا إبرازها في الوحدة السابقة وبالطابع نفسه في علاقته بباقي الصيغ.

VII - الإعدام

1.7. نفتح هذه الوحدة أيضاً على صيغة الخطاب المعروض مع النداء الذي يعلن عن بيان فضيحة علي بن أبي الجود وانكشاف ما كان مستوراً من ممتلكاته. وأن هناك (وثيقة) سيقرؤها الفقهاء في الجوا مع يبينون فيها «كيف امتص الظالم/ دماء المسلمين/ فحق عليه عقاب مبين» ص110 .

2.7. مع صيغة الخطاب المعروض نلتقي مع الوثيقة/ الخطبة التي قرئت في المساجد حول علي بن أبي الجود وممارساته. تُفْتَتَحُ «الخطبة» بـالبسملة وعبرضمير «نحن» نخبر عن القرار السلطاني الذي قضي منذ عام باعتقاله وتسليمه إلى الزيني بركات. ومن خلال صيغة السرد يتم الإعلان عن أفعاله وممتلكاته التي كان يخفيها مع تعداد هذه الممتلكات بالتسمية والعدد. ويفسر سبب طول الاعتقال بكـون علي بن أبي الجود لم يتعـرض للتعذيب الـذي يتخذ منه الجهاز الحاكم موقفاً:

«ومنذ البداية أضمرنا الصبر حتى النهاية، لأننـا نقف ضد تعـذيب البدن فـلا نرضى لإنسـان مهما كان أن يحرق عضو في جسمه، أو ينعل كالفرس وهذا سبب المدة الفاصلة بين تسلمنا علي بن أبي الجود، وكشف أمره. . .» 113.

ثم يعلن عن كون أموالـه ستنقل إلى خزانة السلطان وأنه سيعرض غداً للإعلام ويدعو كافة الناس إلى المشاركة في إعدامه. وتنتهي الخطبة بدعوة الناس إلى الإبلاغ عن كل من يكتنز المال الذي امتصه من دماء المسلمين لأخذ الحق.

3.7. في نفس الوحدة نلتقي ثالثاً مع الخطاب المعروض من خلال التقرير الذي أعده مقدم بصاصي القاهرة مرفوعاً إلى زكريا بن راضي بصدد وقائع تعـذيب علي بن أبي الجود (عكس ما رأينا في المقطع الذي رأيناه أعلاه والذي يعلن فيه عن عدم تعرض علي بن أبي الجود للتعذيب).

وكبقية التقارير التي سبق لنا أن صادفناها في تحليلنا نجد له خاصيات يتميز بها: الدقة في المتابعة، التفاصيل، الثقة في نقل الأخبار. ويمتاز إلى جانب ذلك بطابعه السردي. وبما أنه موجه إلى زكريا بن راضي فإن لغته لا تخلو من طابع الدقة والإحالة إلى مراجع مشتركة تعود في جوهرها إلى توصيات زكَريا وأوامره. إن صيغة الخطاب المعروض هنـا تنطلق من التأكيد على الصعوبات التي لاقاها أشداء البصاصين (التابعين لزكـريا وجهـازه) للنفاذ إلى سجن الزيني بركات الذي لا يوجد في بيته لأنه ضيق لا يتسع لذلك. ومن خلال الـوصف الـدقيق يتم تعيين موقـع السجن، عدد الـزنازن (طـولها/ عـرضها) مـواصفتها. . . وصف السجان (شاب مليح/ كثير الابتسام. . .)، وصف علي بن أبي الجود خلال فترة الاعتقـال الأولى (93 يوماً) لم يتعرض فيها لضرب أو تعذيب. . .

وبعد الوصف تأتي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر (الزيني/ علي) نتعرف على استنطاق الزيني لعلي ورفض علي الإقـرار. وبعد الخـطاب المعروض غيـر المباشـر يأتي الوصف من جديد والذي يتداخل فيه السرد لإبراز وقائع التعذيب العجيب والخطير من خلال تقسيمها حسب الأيام (سبعة أيام). وتنتهي وقائع تعذيب كل يوم بعرض أقوال الزديني:

ـ «أين أموال المسلمين»؟
ـ أموال المسلمين يا علي» ص 118.
ـ «ألم يقر بعد؟» ص 119.

وينتهي التقرير بـ «تعليق» يبين من خلاله كون علي لم يقر بشيء ويتساءل التقرير من أين عرف الزيني تلك الأموال الطائلة، ويتعجب التقرير من كون علي بن أبي الجود أصبح مُعَافَى تماماً من آثار لتعذيب إلا التغيير الوحيد الذي طرأ عليه هو أنه أصبح لا ينظر إلا في خط مستقيم.

إن الخطاب المعروض (من خلال التقرير) يمزج الوصف بالسرد بالعرض غير المباشر وهو قليل جداً، ولا يستعمل إلا في لحظات سردية خاصة يكون فيها لحضوره أبعاد ودلالات (عقب التعذيب مثلاً. . .) هذا بالإضافة إلى بعض الخصائص التي سبق أن أشرنا إليه.

4.7. ونلتقي مرة أخرى مع الخطاب المعروض (النداء) الذي يعرض من خلال: «النداء/ الأمر» أمر السلطان بإعدام علي بن الجود وطريقة هذا الإعدام (الضرب بالأكف طول الطريق وهو يرقص وكلما كف عن الرقص كالنساء اضربوه. . .) وزمنه.

5.7. بعد صيغة الخطاب المعروض (النداء) يأتي خطاب معروض آخر (المذكرة) من خلال الرحالة الإيطالي الذي يزور القاهرة لأول مرة، ويصادف في هذه الأثناء وقائع إعدام علي بن أبي الجود، وكما رأينا في الوحدة الأولى فالخطاب المعروض من خلال المذكرة يتضمن مختلف صيغ الخطاب المسرود، لذلك فإننا سنجد السرد يهيمن فيه بشكل كبير.

يبتدىء الخطاب المعروض هنا بخروج الرحالة فيا سكونتي إلى الشارع ليبدأ الوصف (الزحام/ النساء/ الرجال/ الأطفال/ الحرس. . .) ويتخلله السرد البطيء الإيقاع: إنَّها الرؤية البانورامية كما يسميها برسي لوبوك. ويتداخل السرد والوصف في رصد وقائع الإعدام من خلال الخطاب المسرود الذاتي الذي تنعكس فيه صورة الراوي/ الشاهد (الرحالة) ومن خلالهايبدو لنا الحدث المرصود (الإعدام). إن الطريقة التي تَمَّ بها الإعدام لم يسبق أن عاينها الرحالة رغم طول تجواله. كما أننا نعاين من خلال هذا الخطاب كمية من الإخبارات المتصلة من منظوره كأجنبي ببعض الوظائف (كالحسبة التي يقول لا مثيل لها في بلادهم) أو مثل تعجبه من إعلان المنادي من خلال الخطاب المنقول الذي يسرده علينا في خطابه والذي مفاده أن من يريد الإعتراض على ولاية الزيني للقاهرة «فعليه إبداء رأيه بعد صلاة الجمعة في أكبر مساجد العاصمة (الأزهر) والحقيقة لم أصدق ما أخبرني به علي (مترجمه). . . ».

ومن خلال الوصف أيضاً يبين لنا صورة علي بن أبي الجود والحالة التي يوجد عليها

وقت الإعدام، ومن خلال تداخله والسرد الذي يتخذ إيقاعاً سريعاً يتأكد لنا ومن جديد ما سبق أن سجلناه عن هذا التداخل بين السرد والوصف، والترابط بين دلالات الوصف في مجرى السرد ودلالة إيقاع السرد ودلالة المعبر عنه:

«. . . كحلت عيناه كالنساء، تناثرت بقع صفراء على وجنتيه، فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الأبواب له زر طويل، يهتزّ كلما مال الرجل وانثنى. . . ابتعدت العربة، ذابت في الزحام الكثيف ابتلعت لعابي وجه الرجل، الشائه المذعور، جسمه، يسد الفراغ، والحق أنني فزعت. . » ص 122.

6.7. إن هذه الوحدة تنضاف إلى الوحدات الأخرى في بناء الخطاب الروائي غير أن خصوصيتها تكمن كما سبق أن رأينا في كونها غير مؤطرة من قبل راوٍ تقليدي يؤشر للحدث وَيعمل على تقديمه من رؤ يات متعددة أو ما شابه هذا من الإمكانات ، لكننا نعاين بجلاء كونها تشمل عدة خطابات معروضة:

1ـ النداء.
2ـ التقرير.
3ـ النداء.
4ـ المذكرة.

ومن خلال تتابع هذه الخطابات وتسلسلها وتأطيرها: نداء ـ تقرير ـ نداء مذكرة نلاحظ كيف أن ذلك قدم لنا صورة جديدة عن الحدث وعميقة. ومن خلال ذلك التأطير نلمس توازناً بين صيغ الخطاب المتعددة: عرض/ سرد/ وصف من خلال ما تشمله هذه الخطابات المعروضة من تبدلات صيغية متضمنة فيها.

VIII - اللقاء

1.8. رأينا من خلال تطور مجرى الخطاب في علاقته بالقصة، كيف أنه منذ تم تعيين الزيني بركات محتسباً لم يرضِ عنه زكريا بن راضي، وكتب رسالة إلى الزيني يعرض عليه التعاون معه، كما لاحظنا أيضاً أن العامة تهتف باسم الزيني الذي سيسانده سعيد الجهيني والشيخ أبوالسعود ومريدوه. ومنذ أن تم تعيين زكريا بن راضي نائباً للمحتسب رأينا وقع ذلك على سعيد الجهيني الذي بدأ يشك في حسن نية/ عدل الزيني سيما منذ عاين منه عدم الاهتمام ببرهان الدين محتكر الفول رغم كونه حريصاً على إبراز الحق أمام الملأ (؟!). . لذلك فإن الوحدة الثامنة (اللقاء) سيتم خلالها التعاون والعمل المشترك بين الزيني بركات وزكريا بن راضي. وستستمر الوحدة إلى حين الإعلان عن الحرب مع العثمانيين. ويمكن اعتبارها الوحدة الأساس التي سوف تتلاحق فيها الأحداث وتتعمق لدينا من خلالها صورة

مصر التي ستصل إلى الهزيمة والخضوع للاحتلال.

2.8 تبتدىء هذه الوحدة بالخطاب المعروض (النداء) الذي يخبر فيه عن تسلم الزيني بركات الأمير كرتباي وَالِي القاهرة القديم قصد إظهار ما نهبه من أموال.

3.8 . الخطاب المسرود (الراوي ← زكريا بن راضي) ويتضمن الخطاب المسرود كما سبق أن رأينا ذلك مختلف الصيغ. فهو الذي يؤطرها ويضمنها. يبدأ الراوي بالسرد عن زكريا بن راضي، ومن خلال الخطاب المعروض غير المباشر تضاء لنا شخصية زكريا باستمرار من خلال حديثه إلى زوجته الأخيرة «وسيلة» ومداعبته إياها. وضمن هذا الخطاب (غير المباشر) تأتي صيغة الخطاب المنقول من خلال السرد عن الماضي: بصاصو السلطان ناصر بن قلاوون/ تحريم الخمر . . . لأنها كانت السبب في إفشاء أحد البصاصين أسرار الدولة. وينضاف إلى هذا من خلال التداخل الوصف (جلسة زكريا بن راضي / وسيلة) ليأتي الخطاب المعروض غير المباشر لإيقاف هذه الصيغ بمجيء رسول الزيني بركات إلى زكريا يأمره بزيارة.

وبعد ذلك تأتي صيغة الخطاب المسرود الذاتي: ليتحدث زكريا إلى نفسه عن صلته بالزيني منذ توليه الحسبة، ونوعية هذه الصلات: تقارير يرفعها زكريا إلى الزيني يجيب فيها عن أسئلة «تافهة» في منظور زكريا: أصناف الطعام التي يفضلها قاضي القضاة؟ كم مملوك له ستة أصابع؟[1] . . . :

«زكريا قابل هذا باستغراب، تدارك رأيه بسرعة، ليستعبد السخرية والاستهزاء، مثل الزيني لا يطلبها إلا لأمور جسام، عندما التقى به أول مرة في بركة الرطل، أدرك نيته، كل منا خلق ليلقى الآخر» 125.

واضح من خلال هذا الاستشهاد المقصود بالخطاب المسرود الذاتي، فالراوي يسرد لكن من المنظور الذاتي لزكريا بن راضي، وتكفي إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم العائد على زكريا ليظهر لنا ذلك. وبانتهاء هذا المقطع تبدأ صيغة الخطاب المسرود:

«نزل السلم بسرعة» ص 125.

ليستأنف الخطاب المسرود الذاتي من جديد: «عند الاقتراب من بيته لن يظهر دهشته، سيتحدث إليه بهدوء، بل سيوحي إليه أنه خمَّن نية الزيني في استدعائه. . .» ص 125.

وهكذا دواليك: تداخل المسرود والمسرود الذاتي، وفي ذلك تقديم للحدث، وإضاءة لصور الشخصيات الجوانية. ويأتي بعد ذلك الخطاب المعروض غير المباشر (بين الزيني بركات وزكريا بن راضي).

«دخل الزيني مباشرة في غرضه قال: بدون لف أو دوران، باختصار شديد أريد أن أعرف بالضبط. أين أخفى علي بن الجود أمواله؟ أسند زكريا جبهته إلى أصبعين من يده اليمنى، باختصار كعناوين البطائق «لا أعرف». . .

قال الزيني بركات بن موسى «أنت تعرف مكان أمواله يا صاحبي كما أعرف أنا قبر شعبان» ص 126.

اللقاء من خلال هذا الخطاب المعروض غير المباشر يكشف لنا كون الصيغ التي جاءت قبله (المسرود/ المسرود الذاتي/ المعروض غير المباشر. . .) إنما تُمَهِّدُ له. فلم يحدث أي لقاء قبل هذا في الرواية. لذلك فالعرض غير المباشر من خلال المشهد يبرز لنا الموقف الدرامي الهائل: التقاء شخصيتين محوريتين/ صراع معرفتين: تعرف أموال أبي الجود، أعرف قبر شعبان الشيء الذي يجعلنا نتساءل كيف يعرف الزيني قبر شعبان؟ وزكريا من خلال كل ما تقدم يبدو لنا شخصية فريدة! وكيف لم يتمكن الزيني من معرفة أموال علي وهو الذي اعتقله زمناً طويلاً؟ ولماذا الإعلان عن اكتشاف أموالِهِ؟.

إن أية صيغة من الصيغ لا يمكنها أن تقوم مقام هذه الصيغة في تصعيد الحدث كما أن «المعرفة» من خلال الشخصيتين تبين لنا بجلاء صورة الشخصيتين. وبعد العرض غير المباشر نعود من جديد إلى الخطاب المسرود الذاتي الذي يجعل زكريا لا يفكر فيما إذا كان الزيني قد استخرج أموال علي بن أبي الجود أم لا، ولكن لا يفكر في كيف أمكن للزيني أن يعرف قبر شعبان؟ وصيغة الخطاب المسرود الذاتي تبين لنا بوضوح أن الزيني استخرج الأموال لكن ما يهمه هو أن يبرز لزكريا معرفته.

إن الخطاب المعروض غير المباشر وتتعلق نتائجه بزكريا لذلك سيتلوه الخطاب المسرود الذاتي معه، لكن لا نتائج له في إنتاج خطاب جديد يتعلق بالزيني، وينتهي الخطاب المعروض بين الزيني وزكريا لتعاقدهما على التعاون فيما بينهما، ويترك له أوراقاً فيها تصوره للعمل المشترك ليبدي فيها زكريا بآرائه.

بعد الخطاب المعروض غير المباشر يأتي الخطاب المسرود الذاتي حيث يجلس زكريا إلى نفسه يحدثها ويتابع حدث قتل شعبان متفكراً فيمن يمكن أن يكون قد بلغ الزيني بادئاً الشك بالأقرب إليه مبروك متنقلاً إلى كل من يحيط به.

4.8. بعد الخطاب المسرود يأتي الخطاب المعروض (الرسالة التي تركها الزيني عند زكريا وقت اللقاء الأول) الذي يمضيه متولي حسبة الديار المصرية ووالي القاهرة الزيني بركات بن موسى.

يبدأ الخطاب المعروض بإدخال خطاب معروض من «النص القرآني» ومن خلال

الضمير المتكلم يقدم إليه تصوره لعمل البصاصة وما ينبغي أن يكون عليه هذا العمل طارحاً مقترحاته العملية من أجل التطور:

- توزيع الناس إلى طبقات لكل طبقة بصاصوها.
- حصر المواليد وتسجيلهم.
- استعمال بطاقات صغيرة للجلد يحملها كلّ مواطن فيها اسمه وعمله مع رقم هو نفسه الرقم الموجود في الملف المتعلق به.

آمراً في النهاية تجنب الحكايات التي تشنع بالزيني والتي يتحمل فيها زكريا المسؤولية.

إن الخطاب المعروض هذا خال من السرد لأنه لا يريد الإخبار عن أحداث وقعت ولكن يخبر عن أشياء ينبغي أن تكون، لذلك فالصيغ التي تهيمن فيه هي: الإثبات/ الأمر/ النهي. وكلها صيغ نجدها في الخطابات غير السردية التي ترمي إلى الإخبار عن طريق التحليل بهيمنة صيغة معينة ترمي إلى الإقناع. لذلك فالإنطلاق من عمل مشترك (البصاصة) وإبراز طرق جديدة غير معهودة بالصيغ المشار إليها أعلاه: الإثبات/ الأمر/ النهي كفيل بتحقيق غاية الخطاب. وبالنسبة لقارىء هذا الخطاب المعروض يبين لنا المزيد عن صورة الشخصيات وبالأخص الزيني بركات هذا، والطرق التي استعملت لمراقبة الخلق وكيفية ذلك في مجرى الخطاب الروائي وآثارها.

5.8. الخطاب المسرود (الراوي ـ عمرو بن العدوي) يجلي لنا ممارسة عمرو بن العدوي كطالب أزهري مكلف بمراقبة سعيد الجهيني. ومن خلال صيغة الخطاب المعروض غير المباشر تبرز لنا أقوال بعض الشخصيات في المقهى التي يرصدها عمرو بن العدوي، ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي تتجلى لنا هموم عمرو بن العدوي (فَقْرُهُ/ طفولته الشقية/ أمه) ومن خلاله أيضاً يبدو لنا خوفه وتردده من ممارسة عمله كبصاص، أو من خلال تذكره قول مقدم البصاصين حين قابله أول مرة:

«البصاص المكين عبارة عن أذنين وعينين، يسمع ويرى، يحفظ وينقل حتى في ساعات نومه» ص 139.

إن كل هذه الصيغ في تداخلها تبين لنا صورة عمرو بن العدوي الطالب الأزهري الذي لا يهمه وهو يقوم بواجبه في مراقبة سعيد الجهيني المكلف به إلا أن يكون نموذج البصاص الذي تحدث له عنه مقدم البصاصين. كما تبين لنا من خلال العرض غير المباشر آراء الناس في الفترة التي يسود فيها جهاز البصاصين ومختلف مظاهر القمع والظلم (أحاديث الشيوخ الثلاثة الذين يصغي إليهم عمرو بن العدوي ص 138/139)، هذا بالإضافة إلى

التنويرات التي يقدمها لنا عن المدينة وفضاء الخطاب الروائي بشكل عام.

6.8. بَعْد الخطاب المسرود **يأتي** الخطاب المعروض (النداء) يعرض أسماء الأمراء الذين أمسكهم أو يعتزم إمساكهم الزيني بركات لأخذ أموالهم، كما يعرض الضريبة التي فرضت على بيوت الخطأ ومنع من هم دون العشرين مِن ارتيادها، ويخبر عن خروج الزيني إلى دمياط والد قهلية وأن عبد العظيم الصيرفي سينوب عنه.

7.8. ومن خلال صيغة الخطاب المعروض (عمرو بن العدوي) الذي يقدم إلى مقدم البصاصين تقريراً يستعمل فيه صيغة السرد للإخبار عن أعمال سعيد الجهيني الذي خرج في يوم نزهة تصحبه امرأتان ولحق بهم شيخ اسمه ريحان البيروني يتردد الجهيني على بيته وأنه يحب ابنته «سماح» التي انفرد بها مرتين وتحادثا. في صيغة السرد في هذا الخطاب المعروض يعلق عمرو بن العدوي بين الفينة والأخرى على الحدث المسرود بمصوغات الإثبات واليقين والعلم.

- «لم يكن بمفرده، **إنما** تصحبه امرأتان...»
- «**أعلم** بتردد سعيد على بيته..»
- **«وأنا أقطع الشك باليقين، والتردد بالثبات...»**.
- «وعرفت من أصحابي المجاورين...» ص 143.

8.8. ثلاث خطابات معروضة من خلال النداء (**خمسة نداءات**). إن الخطاب المعروض هنا صيغ بصيغة الخطاب المنقول. فهو لا يعرض أقوالاً كما رأينا في نداءات سابقة، لكنه «ينقل» أقوال وأوامر عبد العظيم الصيرفي:

«يا أهالي مصر (أو القاهرة)
يعلن (أمر) عبد العظيم الصيرفي
أن (ب)...» ص 144/145/146.

إن الخطاب المنقول هنا يبيِّن لنا أعمال الصيرفي الذي ناب عن الزيني بركات والتي يمكن تلخيصها على الشكل التالي:

- أن الأسعار ستظل كما هي حتى يعود الزيني
- شنق بائع البيض/ قطع ألسنة ثلاثة شبان يشيعون البلبلة/

تسليم ثلاثة مغاربة يتصلون بالعثمانيين/ أن يبلغ كل من ضبط أو يعرف أحداً يتصل بالعثمانيين المسؤولين...

ويأتي الخطاب المعروض هنا في سياق الحديث عن الأحداث وإضاءتها منذ

تسلم الزيني بركات مهمته كنائب للحسبة ووال القاهرة، وأن غياب الزيني عن القاهرة لا يعني أن هناك تغييراً ما في ممارسة السلطة: إن الزيني بركات ليس شيئاً بدون الجهاز ككل. والنداء كخاصية خطابية مرتبطة بالزيني الذي يعرض المنادون أقواله وأوامره مستمر كخطاب رغم غياب الزيني مع فارق بسيط هو أن الخطاب المعروض جاء بصيغة الخطاب المنقول. .

9.8. الإشارة السابقة التي رأيناها قبل اللقاء المباشر بين الزيني وزكريا (3.8) توضح لنا نوع الصلة بينهما: أسئلة بسيطة يطرحها الزيني، ويجيب عنها زكريا بن راضي من خلال التقرير المفصل:

بعد النداء (المعروض) يأتي خطاب معروض آخر (التقرير) يوجهه زكريا بن راضي إلى الزيني بركات جواباً على سؤاله: «من هو الشيخ ريحان البيروني؟».

إن الخطاب المعروض هنا يأتي بصيغة الخطاب المسرود ويتعلق بسيرة حياة الشيخ ريحان. وفي حديثنا عن التبدلات الصيغية نسجل كون مختلف الخطابات التي رأيناها إلى الآن تتعلق بطريقة غير مباشرة بِسِيرَةِ حياة إحدى الشخصيات: إذ أنها حسب اختلافها تبين لنا بدرجة متفاوتة صوراً عن حَيَوَاتِ الشخصيات وَطِبَاعِهَا الذاتية إلى جانب عَلاقَتِهَا بالأحداث. وبما أنه سبق لنا أن رأينا خطابات معروضة في هذه الوحدة ما اتفق عليه الزيني وزكريا وبالأخص من خلال الرسالة التي تركها الزيني لزكريا يبين له فيها خطة العمل، فإن الخطاب المعروض ذا الصيغة السردية يأتي لتأكيد:

- ارتباط العلاقة بين الزيني وزكريا.

- القدرة على المعرفة: فإذا كان مشروع الزيني يرمي إلى تأسيس «المعرفة» العميقة والجذرية لكل شيء. فإن مختلف التقارير السابقة التي رأيناها إلى الآن تدل على وجود معرفة وقدرة، لكن صيغة هذا الخطاب تبين لنا أن القدرة على المعرفة تتجاوز الحدود. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال الخطاب الذي يسرد حياة الشيخ ريحان. فهو من خلال التفاصيل العديدة يعود إلى حياته الأولى أيام كان طالباً والوظائف التي شغلها مع الإشارة بين الفينة والأخرى إلى بعض السنوات للضبط، ورصد مظاهر من سلوكه وطباعه. ومن خلال الخطاب المعروض غير المباشر (الحديث مع سنية ابنة الخبيزة/ أو مع المعلم محمود بن سلامة نتبين جانباً من حياة الشيخ ريحان/ التظاهر وحب البروز. وفي نهاية التقرير يشار إلى سعيد الجهيني وعلاقته بسماح بنت الشيخ ريحان. ويؤكد الخطاب أخيراً أن البحث ما يزال مستمراً للوصول إلى أدق التفاصيل. . .

إن الخطاب المعروض هنا تهيمن فيه صيغة الخطاب المسرود التي تتضمن صيغة

الخطاب المعروض غير المباشر (مشهد ريحان في دار الخطأ مثلاً). وإلى جانب ذلك نجد الخطاب المنقول:

«. . . بعد تحليل طريقة مشيته وأحاديثه معها يوم شم النسيم في حدائق بولاق ثبت عشقه (سعيد) لها (سماح). . . » ص 154.

إن هذا الخطاب المنقول اتخذ صيغة المنقول لأننا سبق أن تعرفنا عليه من خلال الخطاب المعروض (عمرو بن العدوي) حَوْل سعيد الجهيني (ص 143).

10.8. ومن خلال الخطاب المعروض (النداء) يتم الإخبار عن طريق الخطاب المنقول عن قرب وصول الزيني بركات، ومن صيغة الأمر والتحذير يؤمر الناس بالخروج لمقابلته ومن تخلف يقع عليه العقاب الشديد.

11.8. في «كوم الجارح» المكان الذي يتواجد فيه الشيخ أبو السعود ومريدوه نخبر من خلال الخطاب المسرود الذاتي عن حالة سعيد الجهيني. يبدأ الخطاب المسرود الذاتي بصيغة تقترب من صيغة الخطاب الشعري بما فيها من خروج أو انزياح عن لغة التواصل. فالجملة مكثفة ومتعددة الإيحاءات والدلالات وغير محددة المجرى الشيء الذي يجعل صيغة الخطاب في أوله أقرب إلى الخطاب الصوفي الذي هيمن فيه التداعي غير أن هذا الخطاب في تدرجه إلى نقطة النهاية يتخذ صيغة الخطاب المسرود والذاتي منه بالأخص: سعيد الجهيني الذي يعذبه ما يعانيه من ظلم وما يعيشه من خوف.

- زكريا بن راضي تقبل يده ويؤم بالناس الصلاة.

برهان الدين محتكرُ الفول الوحيد في مصر لا أحد يحاسبه.

- عيون زكريا تترصده وتسخر منه ذاكرة أمامه وهو في الطريق اسم «سماح».

- سماح يتم تزويجها، والزيني «يمدمدة حافلة العشاء الفرح. . . » 158.

إن صيغة الخطاب هنا تتخذ طابعين متداخلين في إطار صيغة الخطاب المسرود الذاتي. فهناك من جهة صيغة الخطاب الشعري في بعده الصوفي، وصيغة السرد التي تهيمن في نهاية الخطاب ومن خلالها نتعرف على شبكة من الأحداث تضيء لنا ممارسات زكريا بن راضي والزيني من منظور سعيد الجهيني الذي سيصبح محوراً رئيسياً في الخطاب الروائي بدل الزيني - نسبياً - الذي منذ لقائه بزكريا بن راضي تأخذ شخصيته في التبلور والوضوح عكسما كان في البداية: لا أصل له وحتى التقرير (المعرفة) لا يعرف عنه شيئاً.

12.8. ونلتقي من جديد مع الخطاب المسرود (الراوي ← زكريا بن راضي). ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي الذي يتداخل وصيغة الخطاب المعروض غير المباشر نتعرف أكثر على ما طُرِحَ في بداية هذه الوحدة (لقاء الزيني / زكريا).

من خلال الخطاب المسرود يبرز الراوي تطوّر العلاقة بين الزيني وزكريا. إن زكريا يرسل رسائل إلى كبار بصّاصي العديد من الدول باستثناء العثمانيين بهدف الاجتماع لتبادل الخبرات والتجارب. ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي يتبيّن أن صاحب الفكرة هو الزيني بركات:

«عندما سمع زكريا أفكار الزيني تساءل، من أين له هذه الخواطر؟»161. وفي إطار نفس الصيغة ومن خلال زكريا نتعرف على أحداث جديدة لم يسبق عرضها أو سردها في الخطاب: تعهّد الزيني بجمع 30 ألف دينار من دمياط والمنصورة مع أنَّ دخلهما المعتاد هو 10 آلاف دينار سنوياً.

ومن صيغة «المعرفة» من منظور زكريا بن راضي الذي يريد «التعرف» على كيفية حصوله على هذا المبلغ (إرسال البصّاصين وراءه). ومن خلال صيغة الخطاب المسرود ندرك نفسية زكريا العدوانية تجاه الزيني: تأليب الأمراء ضدّه إلى درجة ذهابهم عند السلطان الغوري للكيد له. ومن خلال العرض غير المباشر (الزيني/ زكريا)، وقبل خروج الزيني إلى دمياط نتعرف على تساؤلات زكريا عن الكيفية التي يحصل بها الزيني على كل هذا المال. ورغم تحرّش زكريا بالزيني فهو يحترمه ويقدره. ومن خلال هذا المصوّغ: «زكريا يقدر الناس حق قدرها مهما بلغ كرهه لبعضهم» ص 162 ننتقل إلى صيغة الخطاب المسرود الذاتي من منظور زكريا بن راضي التي نخبرَ من خلالها عن قوّة كبير بصّاصي العثمانيين الذي استطاع النفاذ إلى مصر ويستقطب العديد من الأمراء: (خايربك) وغيره من المقرّبين من السلطان الشيء الذي لم يستطعه زكريا.

ومن خلال هذا الخطاب نتعرّف على قوّة العثمانيين، وعلى الفساد الذي يهيمن في مصر والخيانة التي تشيع فيها. إن كل وحدة تقدّم لنا معطيات جديدة، كما أن تبدلات الصيغ وتنوعها يتيح لنا إمكانية إدراك الأحداث والشخصيات بدرجة أكثر عمقاً سيّما عندما يكون هذا التبدل وذاك التنوع مؤسساً على منطق يحكم التوازن بينها ويعطي لكل صيغة مكانها في تبنين صيغ الخطاب وترابطها. وهذا ما نلمس بجلاء هنا. فبعد تسلسل وترابط العديد من الأحداث التي تصلنا عبر رواة متعددين وخطابات متعددة، تأتي صيغة الخطاب المسرود بمختلف التنويعات التي تتمّ ضمنه لتقديم كمية من الإخبار تُسهِمُ في تطور الأحداث القادمة، وإضاءة بعضها الذي سبق أن ألقي إلينا في إحدى الخطابات وصيغها (كالخروج مثلاً من القاهرة إلى دمياط جاءنا عن طريق صيغة الخطاب المعروض (النداء)، لكن إضاءته وتعليله يأتينا في صيغة الخطاب المسرود الذاتي بهدف تقديمه إلينا من جهة، ومن جهة ثانية إبرازه من منظور زكريا بن راضي، الشيء الذي يجعلنا أمام خطابات متقاطعة ومتداخلة وكلها من سياق الحكي تسهم في تقديم وإضاءة الأحداث والشخصيات في فعلها وتفاعلها.

من خلال نفس الخطاب المسرود الذاتي وبعد الحديث عن كبير بصّاصي العثمانيين ، وخيانة العديد من الأمراء الذين لا يملك عنهم زكريا أدلة ثابتة يقتنع بها السلطان ، يعود زكريا من جديد إلى الزيني بركات الذي استطاع النفاذ إلى بيته ويَدُسُّ عليه «وسيلة» التي يقتلها زكريا بن راضي بعد أن يعذبها ، ويندم على قتله إيّاها قبل أن يعرف منها بالضبط كيف ومتى دسّها عليه الزيني وبمن تتصل وهي في البيت :

«قال مقدم القاهرة ، جماعة الزيني هذه إمّا محكمة البناء بحيث لا يمكن النفاذ إليها قط ، أو غير موجودة بالمرّة. . » ص 165.

إن التداخل هنا بين الصيغ واضح إلى الدرجة التي يصعب فيها أحياناً التمييز بين صيغة المسرود والمسرود الذاتي والمنقول. كما أن سرعة الانتقال بين الصيغ تطرح ذلك، إنها جميعاً متضمنة في صيغة الخطاب المسرود الذي يؤطرها ويؤشر عليها، لذلك سنجده هو الذي يميّز بين هذه الصيغ.

13.8. وتأتي صيغة العرض غير المباشر (الزيني / زكريا) بعد ذلك لتأكيد ما سبق أن لاحظناه منذ اللقاء . ويأتي هذا الخطاب مباشرة بعد المسرود الذاتي : حديث زكريا عن وسيلة التي دسّها عليها الزيني . ومن خلال العرض غير المباشر يسأل الزيني عن سعيد الجهيني وحالته . فيخبره عمّا آل إليه منذ زواج سماح ، ويأمره بأن يطلقوا عليه العيون . . (ص 156) . وبعد ذلك يسأله عن منصور (طالب أزهري) . . .

« . . . ضحك الزيني «عال. . عال. . وأخبار الصلاة؟» ابتسم زكريا «يدي قبلة للشفاه. . » تزايد ضحك الزيني، اسمع يا زكريا. . لا بدّ أن تحتل مكانة في قلوبهم أكثر. . . » ص 166 .

يتضح لنا من خلال الخطاب غير المباشر بدء الفرز بين الشخصيات التي ساهمت كل الخطابات بمختلف صيغها في إضاءتها :

«الزيني وزكريا من جهة / وسعيد الجهيني من جهة أخرى»

وينتهي العرض غير المباشر بإخبار زكريا الزيني بتآمر الأمراء على قتله ، ويرسل من خلال صيغة الخطاب المسرود في استدعاء «أبو الخير المرافع» البصّاص القديم بهدف الكيد للزيني بركات .

14.8 من خلال الخطاب المعروض (النداء) يتمّ الإخبار عن الخطبة التي سيلقيها الزيني بركات في الجامع الأزهر .

15.8. الخطبة التي يلقيها الزيني بركات ستلقى علينا من خلال الخطاب المنقول

الذي يتضمن الخطاب المسرود الذي يتكلف به الرحالة الايطالي (الراوي/ الشاهد) الذي يزور القاهرة من جديد (920 هـ) . يبدأ الخطاب المسرود بالوصف وصف المدينة التي تغلي ، وموكب الزيني بركات إلى المسجد . وصف المسجد واكتظاظه بالناس . وبين الفينة والأخرى «يعرض» أقوال الناس أو «ينقل» تلك الأقوال حول الزيني بركات معلقاً عليها بين الحين والحين. ثم ينقل بعد ذلك خطبة الزيني . وفي الخطاب المنقول (ذو الطابع السردي طبعاً)، يمزج الراوي/ الشاهد بين السرد والوصف والتعليق . ومن خلاله نخبر عن الأعمال التي قام بها الزيني بركات في رحلته خارج القاهرة . لقد استخرج الأموال التي وعد بها السلطان وزيادة. كما يعلن عن تدخله لدى السلطان قَصْدَ تراجعه عن بعض الضرائب التي كان يريد فرضها ، وهنا يأتي العرض : «حماك الله . . حماك الله» . ويخبر عمّا ادعاه أبو الخير المرافع من أنه سيستخرج من الزيني بركات 60 ألف دينار ، فيسجنه السلطان ويوبخه . وينوّه أخيراً بنائبه زكريا بن راضي :

«أبقى الله زكريا . . لعن الله أبو الخير. . » ص 173

إن الخطاب المسرود يتضمن الخطاب المنقول الذي يتضمن الخطاب المعروض غير المباشر ، وبالأخص في بعض المقاطع التي لا ينقلها الراوي/ الشاهد ولكن يعرضها :

«اعذروني إذا رويت لكم فيما رويت بعض أسرار بيتي .
أنتم إخوتي . . يا إخوتي . .
هل سرقت واحداً منكم؟؟
(تآلفت الحناجر . . تسدّ الفراغ . .)
حاشا لله . .
هل أتيت فاحشة؟
لا . .
هل ظلمت واحداً منكم؟؟ . . . »174 .

يتقدم أحدهم ، فيقول الزيني هذا سقاء ضربه رجالي لأنه خالف الأصول التي وضعها المحتسب للسقائين ومع ذلك سأرد لك حقك. . . » إن التداخل بين الصيغ هنا واضح ، وتبديل الصيغ مؤشر دلالي يعمّق دلالات الأحداث وصور الشخصيات» ويستمرّ الخطاب المسرود الذي يعرضه الراوي / الشاهد. ووسط السرد والعرض غير المباشر والمنقول والتعليق يصرخ أحدهم : «كذاب. . » . ويصف الراوي/ الشاهد ردّ فعل الزيني الذي لم يشاهد مثله قطّ . ومن خلال الخطاب المسرود ينتهي هذا الخطاب ، بعد أن يبيّن لنا من خلال السرد صوراً عن أفعال زكريا والزيني وردود أفعال الناس ، وإعجابه هو بالزيني .

16.8 . من خلال الخطاب المعروض (النداء) يتمّ الإخبار عن تبديل السلطان ثيابه بدخول الصيف ، وشنق أبي الخير المرافع ، وبداية الحرب مع العثمانيين . ويتلوه خطاب معروض آخر (النداء) يعيّن من خلاله الزيني في وظائف جديدة ، ومن خلال صيغة الأمر يخبر الناس عن ضرورة إبلاغهم زكريا بن راضي بكل كلام يتمّ في السلطان .

17.8 . بعد هذه الخطابات المعروضة يأتي الخطاب المسرود (الرَّاوي ← سعيد الجهيني) الذي يتضمن كما سبق أن رأينا ذلك الخطاب المسرود الذاتي الذي من خلال منظور الجهيني يقدّم لنا خطاب الزيني المنقول في الخطاب المسرود (الرحالة) بهدف إبراز رؤية سعيد الجهيني لهذه الخطبة وموقفه منها :

«الزيني يتحدث من فوق المنبى ، ابن سيّد الناس يتاجر في الفول كما يهوى . الشفاه تتسابق في تقبيل زكريا . . . » ص 183 .

إن هذا الخطاب يبيّن لنا صورة عن سعيد الجهيني ، وإذ يعرض علينا من خلال منظوره خطبة الزيني التي سبق أن نقلها الراوي/ الشاهد ، فبهدف إضاءة شخصية سعيد من جهة ، وتعميق الفرز بين الشخصيات الذي بدأ يتضح لنا منذ بداية هذه الوحدة . إن التناقض بين الزيني وزكريا ثانوي . وبينهما معاً في علاقتهما بالجهيني تناقض رئيسي . إن الجهيني هو الذي قال : «كذاب» وقت الخطبة . وبالإضافة إلى هذا وعلى مستوى الأحداث تتضح لنا صورة واقع الفضاء الحكائي (الفساد المهيمن / الخيانة/ القمع . . .) وغير ذلك من المظاهر التي بدت لنا في كل الوحدات .

ومن خلال الخطاب المعروض غير المباشر (منصور/ الجهيني) تقدم لنا صورة متشائمة عند الجهيني بصدد ما يجري :

«زمن إمامه الزيني وشيخه زكريا ، ما الذي بقي ليحرص عليه ، زمن إمامه الزيني وشيخه زكريا، سدنتي البصاصون ، كاتم شيء عمرو بن العدوي . . . . » ص 184.

وتتعمق لدينا صورة الجهيني من خلال الخطاب المسرود الذاتي وهو يتذكر «سماح» التي سرقوها منه، وأبُوها الذي يتظاهر الآن بمعرفته الشخصيات السامية في البلاط.

18.8 . ونلتقي بعد ذلك من خلال الخطاب المسرود أيضاً ، (الراوي ← مقدم البصاصين) نتعرف من خلاله على اعتقال سعيد الجهيني بعد أن قرأ كثيراً عن صمته . ويتصف الخطاب هنا بلغة مكثفة يتضاعف فيها السرد ، ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي نتعرف على مصير الجهيني .

19.8 . وتختتم هذه الوحدة بصيغة الخطاب المسرود الذاتي (كوم الجارح/ أبو

السعود/ سعيد) . يذكرنا هذا الخطاب بـ (10,8) حيث نجد صيغة الخطاب الشعري ذي الطابع الصوفي، يبدأ بـ : «جذع دومة قديم عتيد يحاط بسياج من حديد ، مدينة وثنية ترجم ناسكاً ، بغداد الإسلام تلتف حول منصة عالية فوقها المنصور ، الحسين بن منصور الحلاج ، الرجال والنساء يرمونه بالأوحال. . .» 186 .

ومن خلال التداعي والاستدعاء (شخصيات صوفية/ أمكنة/ تداخل الزمان. .) ، وامتزاج ذلك بالسرد الذي يؤطره يتمّ الإخبار عن حالة سعيد الجهيني من منظور الشيخ أبي السعود .

إن هذه الوحدة أطول وحدة رأيناها ، وهي تشمل كافة الصيغ . وخطاباتها المتعددة بتداخل صيغها لعبت دوراً كبيراً في إضاءة الأحداث والشخصيات ، وتعميق صورها . كما أن نوع التداخل والتوازن بين الصيغ جعل الترابط يبدو وثيقاً إلى الدرجة التي ينبني أَحَدِ على الآخر رغم التباين الظاهر بينها ، دون أن يؤثر ذلك مجرى الحكي أو بناء الخطاب .

IX ـ الحرب / الهزيمة :

1.9 . سبق لنا أن رأينا من خلال إحدى الخطابات المعروضة (النداء) في الوحدة السابقة إشارة إلى أوّل دم يسيل بين العثمانيين وجيش مصر . كما سبق أن رأينا في أحد المقاطع السردية حديث طلبة الأزهر عن الحرب وسخرية ابن عثمان من الرسل . وتبدأ عملياً هذه الوحدة بالخطاب المعروض من خلال المذكرة (الرحالة الايطالي في زيارته الثالثة للقاهرة سنة 922 هـ) . إن الخطاب المعروض هنا «ينقل / يعرض» خطاباً تاريخياً. فهو يبتديء الحديث وبالضمير المتكلم دائماً عن الأحداث التي تعيشها مصر مؤخراً ، وينقل مَا قيل عن خروج السلطان في موكب مهيب إلى الحرب :

«وللأمانة فإنني **أنقل** (التشديد منّي) عن صديقي الشيخ محمد أحمد إياس[1] (. . .) أتمنى لو أتيحت لي فسحة وقت أعرّف به أهل وطني ، وحضر ابن إياس ـ برغم كبير سنه ـ خروج السلطان ودوّن ما رآهُ ، وسمح لي **بنقل (التشديد مني)** ما كتب ، يقول صاحبي، ابن إياس. . (. . .)» ص187 .

إن الراوي/ الشاهد «ينقل» خطاباً آخر . وبما أن صيغة المنقول كما حاولنا تحديد ذلك هي سرد المعروض من وجهة نظر الراوي، فإننا هنا نستعمل «يعرض» لأنها أدلّ على إدخال الخطاب الجديد (المعروض) في خطاب الراوي/ الشاهد الذي يظل هو الإطار ويصبح الثاني (المعروض) متضمناً فيه . إن الخطاب المعروض (ابن إياس) خطاب

مسرود ، وبالضمير الغائب يسرد لنا الراوي / المؤرخ الحدث : خروج السلطان/ وصف الموكب/ نقل أقوال الناس (سردها) ، ويعدّد العديد من الأعمال التي قام بها السلطان من تعيين وما شابه هذا . إن صيغتي السرد والنقل هما الموجودتان، الشيء الذي يعطي لهذا الخطاب خصوصيته التي سنعاينها في نهاية التحليل من خلال المقارنة بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي .

2.9. بعد هذا الخطاب المعروض يأتي خطاب آخر معروض لا علاقة لي بالحدث الذي نرصده في هذه الوحدة (الحرب/ الهزيمة) . ولكنه من ثمرات حدث سابق رأيناه من خلال خطاب معروض (الرسالة التي وجهها الزيني لزكريا) يوضح فيه الزيني ضرورة اجتماع كبار البصّاصين في العالم من أجل الاستفادة وتبادل المعرفة :

يمهّد لهذا الخطاب المعروض/ الرسالة التي يتلوها زكريا بن راضي في أشغال البصاصين بتقديم يوضّح فيه مناسبة الرسالة وظروفها ، والأهداف التي ترمي إليها ، ويذيل بتاريخ 922 هـ بالقاهرة .

ثم بعد ذلك تعرض علينا الرسالة مقدم لها أيضاً بمجموعة من الأقوال المعروضة من النصّ القرآني ، وأقوال من الأحاديث النبوية ولعمرو بن العاص . ينقسم الخطاب إلى نقط :

- مهمّة البصّاص .
- كيف يكون البصاص محبوباً من الناس؟
- كيف نصل إلى معرفة الحقيقة الأولية؟ (التعذيب وأشكاله . . .) .
- كيفية تطويع الظروف؟؟
- رجاء (ملتمس) .

إن هذا الخطاب من حيث بناؤه يتميز بخصوصية الخطاب التحليلي ، فهو يطرح المشكل ويناقشه ، ويقدم بصدده مقترحات عملية ثم يحدّد النتيجة ، وهكذا دوَاليك . إلى أن ينتهي إلى «الرجاء» المتعلق بالآفاق التي ينبغي تحقيقها في مهنة البصاصة . كما أنه على مستوى الزمن ينطلق من الحاضر ويعود إلى الماضي مستشرفاً المستقبل . ثم إنه يستعمل صيغة الخطاب المنقول الذي يتحدد هنا في «الشواهد» التي يدلل بها على صحّة ما يقول من خلال مناقشته بعض الآراء ، والأقوال . . . وينتهي الخطاب بعد ذلك بتوقيع «كبير بصّاصي الديار المصرية» . زكريا بن راضي .

ويذيل الخطاب المعروض بأربعة ذيول فيها مطالب لا يشار إلى نصوصها ، ولكن فقط إلى عناوينها وهذا مثال لها:

ذيل أوّل: «مطلب في كيفية إعداد طعام المساجين وطرق نومهم وأفضل اللحظات اللازمة لإقلاق راحتهم.

لا يطلع عليه إلا كبير البصاصين بعينه (التشديد في الخطاب) .

قام بالترجمة ديوان الترجمة

بالمقرّ الرئيسي لبصاصي القاهرة

922هـ/ 1517 م (ص 203)

هذه صورة للمطالب الأربعة وهي تعطينا صورة عن الأشغال والمطالب التي تقدَّم بها كبار البصّاصين .

3.9. ومن خلال الخطاب المسرود (الراوي ← كوم الجارح) بمختلف الصيغ التي يتضمنها يضاء لنا بين الشيخ «أبو السعود» الذي يقصده المريدون من كلّ مكان . ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي تضاء لنا شخصيّة الشيخ وعالمه الزهدي وحبّه في الدين وعزوفه عن الدنيا المملوءة منكراً وفساداً ، ومن خلاله أيضاً نفهم أنه ليس بعيداً عمّا يجري في برّ مصر : كل ما قام الزيني بركات من أفعال شنيعة ، ارتقاؤه المناصب بدون مبرر معقول . . ومن خلال صيغة العرض غير المباشر يخبر عن مجيء رجل إسمه الدمراوي الذي يسأله من أين أتى؟ فيخبره أنه من منفلوط . ويبدأ السرد الذي يتضمن الخطاب المعروض غير المباشر . ومن خلاله يضاء لنا ونخبر بالرحلة التي قام بها الزيني إلى منفلوط لجمع الأموال التي كلّف نفسه بها تجاه السلطان ، والأفعال التي قام بها لاستجلاب تلك الأموال الطائلة والتي جعلت زكريا نفسه يتعجب من كيفية حصوله عليها : الترغيب والترهيب والتهديد . . .

ومن خلال صيغة الخطاب المسرود الذاتي يتبيّن لنا موقف الشيخ أبو السعود من الزيني بركات كما رأينا سابقاً مع سعيد الجهيني ، ويدعو أحد مريديه لِيَسْتَدْعِيَ الزيني بركات إلى كوم الجارح .

4.9. ويتابع الحدث (وصول الزيني بركات إلى كوم الجارح) من خلال التقرير (العاجل والهامّ) الذي يرفع إلى زكريا بن راضي . من خلال الخطاب المعروض الذي يتضمن صيغة الخطاب المسرود الذي يتضمن من الصيغ العرض غير المباشر ، نتعرف على ما جرى للزيني من قبل الشيخ أبي السعود الذي ضربه بالنعال ، وأمر رجاله بحبسه حتى تستخرج منه الأموال التي سلبها الناس، وبعث إلى الأمير طومامباي في أمره، والذي لم يتدخل وقال: «ليفعل أبو السعود ما يبدو لَهُ» . (ص 211).

وينتهي الخطابُ بـ : «بادرنا فأرسَلنا العيون والأرصاد في كلّ فجّ ، وخاصّة كوم

الجارح. وَنَمَا إلى علمنا، أن دراويش الشيخ ومريديه، وكافّة أرباب الطرق الصوفية، والفقراء في بَرٍّ مصر سيعلنون الخبر ويهيجون الخلق». ص 212.

5.9. ومن خلال الخطاب المعروض أيضاً (التقرير ← نائب زكريا المختص بأحوال بن عثمان) ، الذي يتخذ صيغة الخطاب المسرود (ضمير غائب ← الحدث) يتمّ الإخبار من خلال السرد عن مجريات الحرب وبواسطة التفاصيل يصف الحرب وانهزام وهرب الأمير خاير بك نائب حلب ، فكسّر الميسرة بعد أن تكسرت الميمنة بقتل نائب الشام . وبذلك كانت الهزيمة : «ولمّا تحقق السلطان من الهزيمة نزل عليه في الحال فالج . . . وخرجت روحه ، ومات من شدّة قهره . وقيل فقعت مرارته» . وينتهي إلى احتلال حلب والشام ويسأل الله أن يقيهم الشرّ . ص 214 .

إن العديد من الإشارات التي وردت سابقاً في الوحدة السابقة حول خيانة «خاير بك» تبدو لنا هنا بجلاء . . . ونلاحظ من خلال ذلك كما سبق أن أشرنا إلى ذلك مراراً تكامل هذه الخطابات وترابطها .

6.9. لو سألنا قارئاً متمعناً ، بعد هذه الخطابات التي رأيناها إلى الآن في هذه الوحدة والأحداث التي ترصدها .

1 ـ المذكرة ← الخطاب المعروض ← الرحالة ← خروج السلطان إلى الحرب .

2 الرسالة ← الخطاب المعروض ← زكريا ← تدارس وضعية البصاصة .

3 ـ الخطاب المسرود ← الراوي (أبو السعود) ← اعتقال الزيني .

4 ـ التقرير ← الخطاب المعروض ← مقدّم البصّاصين ← اعتقال الزيني .

5 ـ التقرير ← الخطاب المعروض ← نائب زكريا ← ـ خيانة خاير بك .
ـ احتلال حلب .
ـ موت الغوري (السلطان)

ما هو الخطاب الذي سيأتي؟ لأكّد لنا إنه الخطاب المسرود . فبعد وحدة «اللقاء» تسير الأحداث الآن إلى نهايتها ، لذلك فالعديد من الأشياء التي قدّمت لنا في الوحدات الأولى تظهر لنا ثمارها بشكل جليّ . إن الخطاب المسرود (الراوي ← عمرو بن العدوي) يتخذ صيغة الخطاب المسرود الذاتي التي يتضح لنا من خلالها موقف وحالة عمرو بن العدوي عندما أرسلوا إليه يطلبونه (جهاز البصّاصين) . ومن خلال العرض غير المباشر (عمرو/ مقدّم البصّاصين) يتمّ استنطاقه وتعريضه للإهانة لأنه لم يقم بعمله كبصّاص كما ينبغي أن يكون ويتمّ إبقاؤه عند مقدّم البصّاصين حتى ينظر في أمره .

7.9. ومن خلال الخطاب المسرود أيضاً (الراوي ← سعيد الجهيني) الذي تهيمن فيه صيغة الخطاب المسرود الذاتي نتعرف على حالة الجهيني منذ خروجه من المعتقل وآلامه الداخلية (تذكر سماح) ، موقفه من الحرب ومن الذين يهتفون للسلطان ليقنعه بالقبول (تذكر الموقف من تعيين الزيني بركات) . ومن خلال منظوره نعاين بجلاء حالة الاستنفار للحرب (خروج 50 ألف من العربان/ الدعاء/ استنفار أبي السعود ومريديه الناس للإسهام في الحرب) ، لكنه وحده غير المنفعل بما يجري . هكذا يريدونه. . . :

«لو جهر بالدعاء ربّما تضايقوا» ص 222 .

ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي الذي يتخلله العرض غير المباشر ، تتمّ الصورة التي عليها مصر وهي في حالة الحرب وبالأخصّ بعد موت السلطان :

«كلما اقترب من إنسان يلقى الدمع هاطلاً من عينيه»223 إلاّ هو الذي يستدعيه بين الفينة والأخرى مقدم البصاصين للتحقيق معه .

1.8.9. بعد عمرو بن العدوى وسعيد الجهيني ، ومن خلال الخطاب المسرود ثالثاً (الراوي ← زكريا) يتمّ عرض موقف ورؤية زكريا بن راضي الأحداث ومن خلال الخطاب المسرود الذاتي نتعرف إلى زكريا بن راضي وتكتمل لنا صورته وموقفه من الأحداث. فهو وحده الذي يعرف ما يجري وما سيقع:

«يرثي لطومانباي ، يعرف أي وضع صعب يلاقيه . عكارة تشاؤم تأوي إلى روح زكريا . هو الوحيد في مصر العالم بحقيقة ما سيجيء . لا يستريح إلى وقفة جان بردى الغزالي بجوار طومانباي . وعنده أدلة وشواهد . . . . » ص 225 .

ونفهم هنا أيضاً موقفه من اعتقال الزيني بركات الذي ساءه ، ولكن في الوقت نفسه ما يزال يكن له العداء (تذكر وسيلة) وبصّاصي الزيني .

2.8.9. وخلال الخطاب المسرود الذاتي يأتي الخطاب المعروض (النداء) ، ومن صيغة الدعاء، يدعو إلى الجهاد، الجهاد، الجهاد .

3.8.9. ويستمرّ بعد ذلك الخطاب المسرود الذاتي من خلال زكريا بن راضي الذي يتذكر الزيني بركات وحاجته الآن إليه وهو في الحالة ، وَيتَمَاسُّ شعوره بحاجته إليه ، برغبته في هلاكه (التفكير في كتابة رسالة إلى الشيخ أبي السعود يفضحه) . حيرة هائلة يعيشها زكريا بن راضي ، وعندها يعلم بأن الشيخ يريد قتل الزيني يكتب إلى طومانباي للتدخل من أجل إنقاذ «الأسرار» التي ستضيع بموته . ويرتاح زكريا عندما يعلم بعدم قتله:

-«يعلم زكريا تماماً أن الزيني يفضل الشنق على إنقاذ زكريا لَهُ». ص 228 .

ـ «من يدري؟ربّما يتعرض زكريا لموقف مشابه لن ينقذه إلاّ الزيني» ص 228 .

ـ«نوابه يرسلون إليه التقارير باستمرار ، حتى من البلاد التي اجتاحها ابن عثمان ، بعض نوابه راح شهيداً لم يتصوّر أنه سيرى الخراب هكذا بين الخلق. . .» ص 228/ 229 .

من خلال هذا الخطاب المسرود وصيغته المهيمنة «المسرود الذاتي» نتعرف بجلاء على شخصية زكريا بن راضي حيال تطوّر الأحداث ، والحالة النفسية التي يتخبط ، كما نلاحظ أيضاً أن الهزيمة مسّت كل شيء . إن كل القوّة والمعرفة التي لمسناها في مختلف الوحدات وبمختلف الصيغ تتحول الآن إلى ضعف وإلى جهل :

ـ «لم يتصور (التشديد مني) أنه سيرى الخراب . . .

ـ «المآذن حروف تجمدت في الهواء. . .» ص 228/ 229 .

9.9. ومن خلال الخطاب المعروض (خمسة نداءات) الذي يلقيه/ يعرضه منادو العثمانيين هذه المرة ، نتعرف على الهزيمة التي ألحقت بمصر والاحتلال الذي تخضع له . وبصيغ الأمر والترغيب والترهيب يتم الإخبار أن من خبأ مملوكاً يشنق، ومن دلّ على مكان طومانباي له ألف دينار ، وكذلك سيجازى من دلّ على مكان الشيخ أبي السعود أو على الذين يثيرون الفتنة ، ويأمر أخيراً بعدم الخروج أو ارتداء اللثام والذي يضبط يشنق .

10.9. وأخيراً ومن خلال الخطاب المسرود (الراوي ← سعيد الجهيني) نتعرف على حالته وسبب استدعائه مقدم البصاصين . يتم ذلك من خلال صيغتي الخطاب المسرود الذاتي والخطاب المعروض (مقدّم البصاصين) اللذين يتناوبان حتى آخر هذا الخطاب. فمن خلال الخطاب المسرود الذاتي نتبيّن الآلام التي يعانيها الجهيني والهزيمة في عقر مصر . ومن خلال تذكاراته في السجن تقدّم صورة عن حالة المعتقلين وما يتعرضون له من عذاب ، ويتذكر اللحظات السابقة التي عاشها قبل الاعتقال ، ومولاه الشيخ أبو السعود الذي يستنفر الخلق في الأرياف والذي يتمنى لو يلقاه ليبثه لواعجه وآلامه .

ومن خلال الخطاب المعروض الذي يرسله مقدّم البصّاصين نتعرف على سخريته ومحاولته استجلاب الجهيني ليكون معهم بصّاصاً ، ويأمره إن شاء الالتحاق بأبي السعود شريطة أن يرفع تقارير عن أعماله . . . . وينتهي هذا المقطع بالعرض المباشر الذي يلقيه سعيد الجهيني :

«آه ، أعطبوني ، وهدّموا حصوني . .» ص 238

بهذا العرض المباشر البالغ الدلالة بتلخيصه وخلوّه من التفاصيل يتمّ الإعلان المطلق والنهائي عن الهزيمة ، ومن خلال سعيد الجهيني بالأخصّ .

X ـ الزيني محتسباً جديداً:

1.10. وكما فتحنا الخطاب الروائي على الخطاب المعروض (المذكرة ← الرحالة)، ينتهي بالخطاب المعروض (المذكرة ← الرحالة) سنة 923 هـ. يبدأ الخطاب المعروض الذي تهيمن فيه صيغة السرد بالوصف: وصف حالة المدينة وما تعيشه من اضطراب وفوضى، وما يعيثه العثمانيون في المدينة من فساد بلا شفقة أو رحمة:

«في حارة ضيقة رأيت امرأة مذبوحة، مقلوعة النهرين، تَلَفتُّ حولي... عاط طفل لم أدر ابن من هو؟ عند سبيل مياه قرب باب زويلة. رأيت بشراً انتزعت حياتهم بطريقة شيطانية، إدخال سيخ محمى في الضلوع، ينفذ حيث يخرج من الجهة المقابلة، لسان أحدهم مدلّى...» ص 239.

إنه من خلال الوصف يبيّن لنا صورة المدينة، كما يبيّن لنا أن صورة الهزيمة رآها في وجه صديقه ابن إياس قبل دخول العثمانيين بيوم. ومن خلال صيغة الخطاب المنقول، يبيّن لنا ما يقال عن الزيني بركات من أقوال متضاربة، وعن الشيخ أبو السعود «القديس» وما ينقل عنه من خوارق يتعجب لها الراوي/ الشاهد. ومن خلال صيغة الخطاب المنقول أيضاً ينقل نداءات الأمان التي يعلن عنها العثمانيون، وبعد خروجه يؤكد لنا رؤيته بيت الشيخ ريحان (أبو سماحة) المحروق.

3.10. وبخصوص الزيني بركات يبيّن لنا من خلال صيغة الخطاب المنقول ما يقوله الناس. فبعضهم يقول إنه يحارب إلى جانب الشيخ أبو السعود، وآخرون يكذّبون ويقولون إنه عند الأمير خايربك. وأن الأمير طومانباي عزله من كافة وظائفه وهو غاضب منه.

3.10. ومن خلال العرض ـ أخيراً ـ يصف لنا، بعد أن سمع المنادي الذي يدق طبلاً، موكباً يضم «ثلاثة جياد سوداء يمتطي كلاً منها فارس يحمل في يده ميزاناً وصنجاً وعلماً رسم عليه شعار المحتسب: سيفاً مسلولاً، وخلفهم جواد أبيض ركبه «الزيني بركات بن موسى» ووراءه ركب شخص بدين لم أعرفه...» ص 240. وبعد أن يصف الطريق الخالي من الناس والدكاكين المغلقة يشير إلى بعض المارّة الذين لم يتوقفوا:

«حاذاني الركب ورأيت الزيني يضع لثاماً حول وجهه ....» ص 241. ثم بعد ذلك وبصيغة الخطاب المعروض غير المباشر:

«صاح المنادي: يأمر خاير بك بتعيين الزيني بركات بن موسى محتسباً للقاهرة، وكل من له شكوى له أو مظلمة عليه بالتوجه إليه» ص 241.

ومن خـلال صيغة المنقـول يتبين لنا كـون بعض النداءات تـوضّح العملة العثمـانيـة الجديدة ويختم الخطاب بـ :

«تابعت الركب الصغير المتجه نـاحية بـاب الفتوح ، عنـد المنحنى اختفى ؛ وابتعد النداء الخافت في هواء شاحب» ص 241.

IV - خصوصية صيغة الخطاب
في «الزيني بركات»

I ـ عود على بدء:

1.1. رأينا من حلال تحليلنا صيغة الخطاب الروائي في «الزيني بركات» خصوصيتها وتميزها. وكنا قد أشرنا في مدخل هذه الدراسة ومن خلال الخطاطة العامة التي رسمناها (3.3)، إلى طبيعة هذا التميز الذي يكمن في انتظام الصيغ وفق نمط من العلاقات الترابطية والتكاملية في ما بينها بصدد تنظيم وضبط الإخبار في مجال عملية الحكي. وسنحاول الآن القيام بتركيب عام من خلال استنادنا إلى المعطيات التي حاولنا مراكمتها واستنتاجها من خلال التحليل.

ونشير في هذا السياق إلى أن الخطوات التي تتبعناها في هذا التحليل تتلخص فيما يلي:

أ ـ رصد الصيغة من خلال طبيعة الخطابات التي يستوعبها الخطاب الروائي. ومعاينة نوعية الصيغة المهيمنة التي انطلاقاً منها أعطينا صفة أو اسم الصيغة. كل ذلك رأيناه بناء على كون الخطاب الذي يتكلف «الراوي» بإرساله هو الخطاب المؤطر بأَحَد المعاني. ذلك لأننا كما سبق أن ألمحنا إلى ذلك، وكما سنلاحظه في هذه النقطة، ليس خطاب الراوي إلا نوعاً من هذه الخطابات. وحاولنا من خلال ذلك تقسيم هذه الخطابات بحسب هيمنة الصيغة إلى خطاب مسرود أو منقول أو معروض.

ب ـ بعد هذا التقسيم العام لصيغ الخطاب بحسب هيمنة الصيغة في كل من هذه الخطابات التي يستوعبها الخطاب الروائي، حاولنا تقسيم هذا الخطاب الروائي إلى وحدات وفي كل الوحدات عملنا على معاينة صيغة الخطاب كما تتجلى لنا من خلال نوعية الخطاب الموجود فيها أولاً وفي مستوى أولي، ثم انتقلنا إلى تتبع مختلف الصيغ التي تضمها صيغة الخطاب الذي نجده في تلك الوحدة. ومن خلال هيمنة صيغة ما من الصيغ في داخل الخطاب دققنا اسم الصيغة الموجودة فيه، في مستوى آخر.

2.1. بناء على هذا سنعمل الآن على إبراز تكرار هذه الخطابات التي يضمها الخطاب

الروائي، بهدف معاينة ذلك على مستوى الصيغة ليسهل علينا استنتاج صيغة الخطاب الروائي في الزيني بركات. وهذه الخطابات كما سبق أن سجلنا ها هي:

1	خطاب الراوي	21مرة
2	النداء	28 مرّة
3	لمرسوم/ الفتوى	31 مرة
4	التقرير	8مرات
5	المذكرة	5 مرات
6	الرسالة	4مرات
7	الخطبة	2 مرتان
	الخطاب	81 التكرار

إن الخطابات السبعة التي يضمها الخطاب الروائي في الزيني بركات، يبلغ مجموع تكرارها الكمي واحداً وثمانين مرة. وأساس هذا الإحصاء يعود إلى تبدلات الخطابات فيما بينها وتناوبها في خطية الحكي، لذلك قلنا «التكرار الكمي»: فقد يأخذ خطاب الراوي حيزاً كبيراً مثلاً في وحدة ما من الوحدات ويأتي بعده التقرير مثلاً ليأخذ حيزاً أقل وهكذا دواليك.

1.2. وإذا نظرنا إلى خطاب الراوي كواحد من بقية الخطابات التي يمكن اعتبارها جميعاً معروضة بالمقارنة مع خطاب الراوي، انطلاقاً من التمييز بين الراوي والشخصيات، فإننا سنلاحظ انقسام هذه الخطابات جميعاً على مستوى الصيغة قسمين رئيسيين:

أ ـ خطاب الراوي+ التقرير+ المذكرة+ الرسالة+ الخطبة: والصيغة التي تهيمن في هذا القسم الرئيسي الأول هي صيغة الخطاب المسرود.

ب ـ النداء+ المرسوم+ الفتوى: وتهيمن فيها صيغة الخطاب المعروض.

إن الخطاب المسرود يبدو لنا من خلال خطاب الراوي في هيمنة صيغة السرد، وكذلك في بقية الخطابات الأخرى. وصيغة المسرود تستدعي راوياً ومروياً له كما نلاحظ:

الخطاب المسرود	المروي له	الراوي
خطاب الراوي	المروي له (في الخطاب)	1 ـ الراوي
التقرير	المتوصل به (زكريا/ الزيني) + المروي له (الخطاب)	2 ـ كاتب التقرير
المذكرة	القارىء الأجنبي+ المرويّ له	3 ـ الرحالة الإيطالي
الرسالة	المرسل إليه+ المروي له	4 ـ المرسل
الخطبة	المخطوب عليه+ المرويّ له	5 ـ الخطيب

إن كل هذه الخطابات يظهر لنا فيها بجلاء وجود الراوي (مرسل الخطاب المسرود) ووجود مروي له Narrataire (يتقبل الخطاب المسرود). صحيح نجد اختلافات بين هذه الخطابات على مستوى كمية الإخبار ونوعيته في مجرى الخطاب، وكذا الرؤية السردية التي من خلالها يتم إرسال الخطاب، لكننا مع ذلك نجد صيغة الخطاب المسرود في هذه الخطابات هي المهيمنة. الملاحظة التي يمكن تسجيلها بخصوص هذه الخطابات تبدو لنا متعلقة بـ «الخطبة» إذ غالباً ما تأتي منقولة في الخطاب المسرود أو معروضة ضمن الخطاب، لكنها بدورها تتضمن عناصر سردية مهيمنة. ونفس الاعتبار يمكن تقدره بخصوص بقية الخطابات في علاقتها التقابلية بخطاب الراوي، فكلها معروضة إذا اعتبرناها متميزة عن الخطاب المسرود (الراوي):

أ
- التقرير ـــــــ 8
- المذكرة ـــــــ 5
- الرسالة ـــــــ 4
- الخطبة ـــــــ 2

19مرة.

ب خطاب الراوي ـــــــ 21 مرة.

يبين لنا هذا التقسيم التوازي الحاصل بين «خطاب الراوي» و«خطاب الشخصيات»، إذا اعتبرنا خطاب الراوي صيغته هي السرد (الخطاب المسرود)، وخطاب الشخصيات - نظرياً ـ هو الخطاب المعروض باعتبار كونه صيغة عرض في علاقته بالخطاب المسرود. لكن الشيء الذي جعلنا نرفض هذه التسمية: خطاب الراوي/ خطاب الشخصيات هو الصيغة نفسها. فصيغة خطاب الراوي مسرودة، وكذلك صيغة خطاب الشخصيات (عمرو بن

العدوي/ مقدم البصاصين/ الرحالة/ الزيني/ زكريا/ الخطيب) (الإمام/ الزيني). مسرودة.

إن التمييز بين «نص الراوي» و«نص الشخصيات» كما سبق أن رأينا في التقديم النظري هو وليد الانطلاق من «البويطيقا الكلاسيكية» مع أفلاطون وأرسطو، كما أن تمييزها بين الصيغ جاء انطلاقاً من محاولتها تأسيس نظرية للأنواع الأدبية، لذلك كان التفريق بين الراوي/ الشخصيات والسرد والعرض أساساً للتمييز بين الدراما والملحمة. وحمل التمييز بين الراوي والشخصيات هذه الحمولات التي ليست خاطئة. لكن أن نذهب إلى اعتبار ذلك هو المنطلق الوحيد، فإن ذلك يمكنه أن يسقطنا في مغبة الاختزال.

إن خطاب الراوي لا يمكن أن يكون أبداً سردياً، ولم لا يكون معروضاً مثلاً في الحالة التي يكون فيها الراوي/ الشخص واحداً من الشخصيات!! . . وتبعاً لذلك ماذا يمكننا اعتبار الراوي في الخطاب السيرذاتي وصيغة خطابه هل هي معروضة باعتبار الراوي شخصية رئيسية تلقي خطابها؟ وعلى أساس هذا يمكننا التمييز بين الخطاب السيرذاتي والروائي بالإضافة إلى عناصر أخرى، أم نعتبرها مسرودة؟؟ إنَّ هذا التداخل وإمكانات التمييز ضمنه هو الذي جعلنا نستبعد هذا التمييز بين الصيغ انطلاقاً من الراوي والشخصيات، وحاولنا معاينة ذلك من خلال الخطاب سواء أرسله الراوي أو احدى الشخصيات مع التركيز على الصيغة المهيمنة.

2.2. انطلاقاً من هذا التحديد اعتبرنا الخطاب المسرود يضم إلى جانب خطاب الراوي خطابات الشخصيات على أساس كون صيغة السرد هي التي تؤطر وتستوعب من خلال التبدلات بقية الصيغ، وعلى هذا الأساس رأينا أن الخطاب المسرود يستدعي راوياً ومروياً له مباشراً وآخر متضمناً هو المروي له في الخطاب إلى جانب عناصر أخرى سنلاحظها أسفله.

1.3. أما الخطاب الذي حددناه بـ «المعروض» فقد حصرناه في:

- النداء.
- المرسوم/ الفتوى.

إن هذه الخطابات لها طابع إقراري/ إخباري محض: وتستعين بالصيغ التي نجدها في الأحاديث اليومية ذات الطبيعة «التواصلية» بما توظفه من صيغ الأمر والاستفهام والطلب وما شابه هذا من الصيغ. لذلك فإن هذه الخطابات خلو من صيغة السرد وإن كانت تستعملها أحياناً (النداء الذي استعمل صيغة السرد المنقول الوحيد هو النداءات التي عرضت في غيبة الزيني بركات عندما تولى عبد العظيم الصيرفي نيابة الزيني) وكذلك بعض النداءات.

لذلك فإننا نلاحظ أن الخطاب المعروض تهيمن فيه صيغة العرض أو القول، وإن السرد يتوارى وراء العرض. ونفس الشيء نلاحظه بجلاء من خلال المرسوم السلطان والفتوى.

وحتى الخطاب المعروض يلقي على متقبل للخطاب:

- النداء.
- المرسوم   الناس.
- الفتوى.

وهذه من الخاصيات البنيوية في الخطاب (باث ← متقبل)، لكننا هنا لا يمكننا أن نتحدث عن راو أو مروي له. فصيغة الخطاب هنا ليست سردية حتى يمكننا أن نتحدث عن الراوي والمروي له.

2.3. تبعاً لهذا التحليل نعاين بجلاء أن الصيغتين الرئيسيتين في الخطاب الروائي الذي بين أيدينا هما:

أ ـ الخطاب المسرود ويضم:

- خطاب الراوي.
- التقرير.
- المذكرة.
- الرسالة.
- الخطبة.

ب ـ الخطاب المعروض ويضم:

- النداء.
- المرسوم.
- الفتوى.

إن الخطاب الروائي في الزيني بركات يضم الخطابين معاً أي: الصيغتان اللتان نجدهما في كل خطاب روائي. لكن خصوصية الخطاب الروائي هنا تكمن في كونه يستعمل الصيغتين معاً وبنفس المقدار تقريباً من حيث الكم:

التكرار	صيغة الخطاب
40 مرة 41 مرة	أ/ المسرود ب/ المعروض

نلاحظ بجلاء من خلال هذا الشكل ما سبق لنا أن قلنا بصدد تعدد الخطابات وتعدد الصيغة في الخطاب الروائي في الزيني بركات. وهذا التحول يكمن بالأساس في توازن الصيغتين (السرد والعرض) على المستوى الكمي، وكذلك على المستوى الكيفي من خلال اشتغالهما في الخطاب كما سنلاحظ هذا في النقطة التالية.

II ـ أشكال اشتغال صيغ الخطاب:

1.2. أشرنا مراراً في معرض حديثنا إلى تداخل الصيغ وتقاطعها، ونحاول الآن رصد كيفية هذا التداخل وذاك التقاطع من خلال ضبط أشكال اشتغال هذه الصيغ في مجرى الحكي في علاقة ذلك بالقصة بأحداثها وشخصياتها. . .

إن أشكال الاشتغال هذه ترتبط ـ كيفياً ـ بترابط أشكال الحكي التي نرصدها هنا على مستوى الصيغة. وهذه الأشكال هي:

أ ـ التتابع.
ب ـ التضمين.
جـ ـ التناوب.

هذه الأشكال الثلاثة تؤكد لنا ما قلناه عن تعدد الخطابات التي ليس خطاب الراوي إلا واحداً منها. لذلك نعاين بجلاء أن هذه الخطابات بصيغها التي حاولنا رصدها، بتقسيمنا تلك الخطابات بحسب الصيغة التي تهيمن فيها تشتغل وفق:

2.2. أ ـ التتابع: وذلك يظهر لنا من خلال تسلسل هذه الخطابات وتتابعها في مجرى الحكي بشكل عام. فنحن نفتح الخطاب الروائي على المذكرة (كخطاب مسرود)، ويتبعه بعد ذلك خطاب الراوي (خطاب مسرود) ويليهما المرسوم (خطاب معروض) وبعد هذا الراوي (خطاب مسرود). . .

ـ خطاب مسرود ← خطاب مسرود ← خطاب معروض ← خطاب مسرود ←

نلاحظ من خلال هذا الشكل تتابع الصيغ وتسلسلها في مجرى الحكي. وإذا لاحظنا على المستوى الكمي توازناً من حيث التراكم. فإننا نلاحظ توازناً أيضاً على المستوى الكيفي من

خلال ترابط هذه الصيغ من حيث التتابعُ أو تجاورُ هذه الصيغ بإحالة بعضها على بعض وعلى سبيل المثال:

الرسالة التي وجهها الزيني بركات لزكريا بن راضي حول عمل البصاصة، وكيف ينبغي أن يكون (خطاب مسرود) يحيل عليها خطاب مسرود آخر الرسالة التي يقرؤها زكريا بن راضي في اجتماع كبار بصاصي العالم (II .2.9).

والأمثلة كثيرة التي تدل على أن هذا التتابع يؤكد «استقلال» الخطاب ومرسله وترابطه مع بقية الخطابات الشيء الذي يؤكد ما ذهبنا إليه حول خطاب الراوي باعتباره خطاباً كبقية الخطابات.

3.2. ب ـ التضمين: إذا كان التتابع على مستوى صيغ الخطاب هو الذي يؤطر خطيته وتطور أحداثه، فإننا سنلاحظ التضمين شكلاً من أشكال اشتغال صيغ الخطاب في تداخلها وتقاطعها في علاقة ذلك بالحكي. والمثال الذي سقناه حول علاقة رسالة الزيني ورسالة زكريا، يبين لنا هذا التضمين: تضمين حدث ما في صيغة معينة في صيغة أخرى. ونجد هذا يتكرر مراراً في الخطاب بسبب غياب خطاب الراوي الذي يمكن أن يؤطر الأحداث. لذلك نلاحظ أن التتابع الصيغي في مجرى الخطاب يستتبعه تضمين الصيغ بعضها أحداث بعض دون يتم ذلك بشكل مباشر كما نلاحظ في الخطابات التي تهيمن فيها سلطة الراوي.

4.2. جـ ـ التناوب: وكما رأينا مع التضمين، سنلاحظ أن بعض الأحداث تلقى إلينا بصيغة الخطاب المسرود، ثم تلقى إلينا وعن طريق التناوب بين الصيغ بصيغة أخرى. ولإعطاء مثال على ذلك، سنلاحظ أن وحدة «الفوانيس/ زكريا نائباً» تلقى إلينا عن طريق: والنداء ← التقرير ← الراوي ← الخطبة ← الراوي ← المرسوم ← الراوي.

وبتعبير آخر حسب الصيغة:

ـ الخطاب المعروض ← المسرود ← المسرود ← المسرود ← المسرود ← المعروض ← المسرود.

نلاحظ من خلال هذا الشكل تناوب الصيغ حول الحدث الواحد. وكل هذه الأشكال التي نلاحظ من خلالها اشتغال هذه الصيغ من حيث تداخلها وتقاطعها. وبعودتنا إلى الخطاطة العامة التي رسمنا فيها تتابع هذه الصيغ مدخلين ضمنها صيغة الخطاب المنقول كخطاب يأتي بين المسرود والمعروض يتبين أن اشتغال الصيغ يأخذ مدى أفقياً وعمودياً يتم من خلاله تداخل الصيغ وتقاطعها في مجرى الخطاب. ومن خلال هذا الاشتغال في علاقة ذلك بالأحداث يبرز لنا المستوى الكيفي الذي ندلل من خلاله على تعدد الصيغ. وهذا التعدد يمكننا أن نلمسه أيضاً على صعيد التبدلات الصيغية في مستوى خاص.

III ـ التبدلات الصيغية:

1.3. رأينا في أشكال اشتغال الصيغ على المستوى العام ومن خلال علاقات الصيغ فيما بينها المستوى الكيفي للتوازن بين الصيغ مما يحقق تعدد الصيغ، وسنلاحظ الآن نفس المسألة وفي مستوى خاص. إنَّ التبدلات الصيغية جزء من اشتغال الصيغ. غير أن الاشتغال رأيناه على المستوى العام لضبط علاقات الصيغ الكبرى كما يمكن أن نسميها. وأن التبدلات الصيغية تتعلق بالصيغ الصغرى إذا صح هذا التعبير:

1 ـ صيغ كبرى:

أ ـ صيغة الخطاب المسرود: وهي صيغة الخطاب الذي «يهيمن» فيه السرد.

ب ـ صيغة الخطاب المعروض: وهي صيغة الخطاب الذي «يهيمن» في العرض.

2 ـ صيغ صغرى: وهي مجموع الصيغ التي تتضمنها صيغة كبرى:

أ ـ الخطاب المسرود ويمكن أن يتضمن:

1 ـ المسرود الذاتي.
2 ـ الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر.
3 ـ الخطاب المعروض غير المباشر.
4 ـ الخطاب المسرود.

ب ـ الخطاب المعروض ويمكن أن يتضمن:

1 ـ الخطاب المنقول المباشر.
2 ـ الخطاب المعروض المباشر وغير المباشر.
3 ـ الخطاب المعروض الذاتي.

2.3. إنّ الصيغ الصغرى نجدها متضمنة في الصيغة الكبرى وتسعفنا بدورها في تعيين المستوى الكيفي لتعدد الصيغ بسبب التبدلات الصيغية داخل صيغة معينة يتكشف لنا من خلالها اشتغال الصيغ فيما بينها، مُحَقِّقَةً ذلك التعدد الذي نضبط من خلاله نوعية صيغة الخطاب الروائي في كليته.

إن هذه التبدلات على مستوى خاص تشتغل بدورها وفق تلك الأشكال المشار إليها في النقطة السابقة ويمكن أن نسوق المثال التالي للتدليل على ذلك، في صيغة الخطاب المسرود الذي نجده في الوحدة الأولى التي (يرسلها) الراوي/ الشاهد (الرحالة) يعرف هذه التبدلات:

الخطاب المسرود:

1 ـ الخطاب المسرود الذاتي ← (الرحالة).

2 ـ الخطاب المسرود المنقول:

- ـ المنقول (سرد الأقوال) ← الناس.
- ـ المنقول (تضمين قصة الجارية والعطار).
- ـ المسرود الذاتي ← الرحالة.
- ـ المسرود ← القاهرة.

3 ـ الخطاب المعروض ← (تضمين الخطاب الديني).

4 ـ الخطاب المعروض غير المباشر ← **أقوال الناس**.

5 ـ الخطاب المسرود ← (القاهرة).

6 ـ الخطاب الذاتي ← (الرحالة).

وقلنا بصدد التعليق على صيغة الخطاب المسرود هنا ما يلي: «إن الخطاب المسرود هنا كما نلاحظ هو الذي يؤطر كل التبدلات الصيغية التي لا نجد أياً منها يخرج عن الصيغة الأصل (الكبرى). كما أن تلك التبدلات أغنت الخطاب بتعدّد الصيغ الذي يتيح إمكانية استغلال مختلف الصيغ الممكنة لتقديم الحكي أو إضاءته والتعبير عنه (حكيه) بشكل متلاءم ومتكامل»[1].

يتضح لنا من خلال هذا النموذج الدال كيف أن التبدلات الصيغية ضمن صيغة ما كيف أنها تشتغل وفق ما رأيناه في الصيغ الكبرى وحسب أشكال التتابع (توالي الصيغ وتسلسلها ضمن الصيغة الكبرى) وتضمين إحداها (بواسطة صيغة الخطاب المنقول تم سرد قصة الجارية والعطار المسرود، وتضمين الخطاب المعروض (إدخال الخطاب الديني). كما نجد إلى جانب ذلك تناوب الصيغ ضمن الصيغة الأصل حول نفس الحدث (صورة القاهرة).

3.3. وبربطنا بين الصيغ الصغرى والكبرى في مستوى أعم (على اعتبار الأولى خاصة والثانية عامة) نعاين وبجلاء ومن خلال اشتغال الصيغ من حيث ترابطها وتقاطعها كيف يتحقق الجانب الكيفي المتوازن بين الصيغ في الخطاب الروائي: إذا أنها جميعاً وفق نظام متكامل من العلاقات تسهم في تقديم الخطاب الروائي. وعندما نعود إلى الجانب الكمي الذي رأينا من خلاله توازن تراكم التكرار بين الصيغتين الكبريين (السرد/ العرض) ونربطه

---

(1) ـ = I = (1 — 7)من هذا البحث.

بالجانب الكيفي الذي رأينا من خلاله تداخل الصيغ وتكاملها من حيث اشتغالها المترابط في مجرى الخطاب، يمكننا أن نطمئن الآن إلى خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات وأن نؤكد أخيراً على تلك الخصوصية من خلال مفهوم التعدد الصيغي أو تعدد الصيغة (Poly modalité).

٧ ـ صيغة الخطاب بين
الخطاب التاريخي والخطاب الروائي

1.1 . بعد أن حددنا خصوصية صيغة الخطاب الروائي في الزيني بركات ، سنحاول الآن ـ وبسرعة ـ معاينة صيغة الخطاب التاريخي من خلال «كتاب تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في وقائع الدهور» للمؤرخ محمد بن أحمد إياس وذلك لسببين منهجيين :

1) إن الخطاب الروائي في الزيني بركات يتناول فترة من الفَتَرات التي يؤرخ لها ابن إياس في كتابه . كما أن الخطاب الروائي هنا يوظف العديد من الصفات التي تتميز بها الكتابة التاريخية التي يستنسخها ويعيدها الشيء الذي جعل العديد من الباحثين يتحدثون عن كون الزيني بركات رواية «تاريخية».

2) إن بحثنا في صيغة الخطاب التاريخي سيساعدنا ـ عندما نعود في إطار تحليلنا لنص الرواية والتناصّ ـ في الكشف عن خصوصية الخطاب أو النص الروائي في الزيني بركات ، وضبط علاقته بغيره من النصوص وضمنها النص التاريخي .

2.1 . انطلاقاً من هذا المنظور سنحاول اقتطاع مقطع صغير من الخطاب التاريخي لابن إياس من أجل معاينة الصيغة المهيمنة فيه كي تتاح إمكانية المقارنة بين صيغة الخطاب التاريخية والخطاب الروائي :

«ولما كان مستهل الشهر يوم الإثنين جلس السلطان في الميدان وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والي القاهرة **وأشهروا المناداة** في القاهرة بالأمان والاطمئنان والبيع والشراء **وأنْ لا أحد من الناس يكثر الكلام** وأن كل شيء على حكمه يعني في أمر المشاهرة والمجامعة التي قررت على الحسبة ، وأن لا أحد من الناس يخرج من بعد العشاء بسلاح ولا يتزيا بزي ولا يغطي وجهه في الأسواق ومن فعل ذلك شنق من غير معاودة وأن لا أحد من الناس يحتمي على المحتسب . وقد تقدم القول بأن المماليك أثاروا فتنة كبيرة حتى منهم السلطان (. . .) وقد تقدم القول بما كان سبب ذلك . فلما أن طلع السلطان إلى القلعة وبات بها أصبح **فأمر بأن ينادى في القاهرة** بما تقدم ذكره

ولم يفعل شيئاً مما وقع عليه الاتفاق مع المماليك الجلبان ، فشقت عليهم هذه المناداة وأشيع باثارة هذه الفتنة ثانياً وكثر القال والقيل بين الناس ، وكانت الناس استبشرت بأبطال المشاهرة والمجامعة . فلما نودي بأن كل شيء على حكمه نزل الناس جمرة بسبب ذلك . وفي يوم الثلاثاء ثاني الشهر جلس السلطان في الحوش وعرض اغاوات الطباق ، فلما وقفوا بين يديه وبخهم الكلام وقال : لا تسمعوا للمماليك القرانصة كلاماً لأنهم يرمون بيني وبينكم ولا تشمتوا العدو فينا وابن عثمان متحرك علينا (. . .) ولهج الناس بوقوع فتنة عظيمة، وقد توعد المماليك بركات بن موسى المحتسب بالقتل لأنه لما نزل في ذلك ونادى بأن كل شيء على حكمه ، وتخلقت جماعته بالزعفران في عمائمهم وشق في القاهرة تنكد المماليك الجلبان لذلك وقالوا لم يطلع بأيدينا من الاتفاق شيء وخلق جماعته بالزعفران جكارة(*) فينا والله ما نرجع حتى نقتله . وقد تقدم القول بأن المماليك قالوا للسلطان سلم لنا أبا موسى المحتسب نقتله بسبب غلو البضائع من كل شيء في الأسواق (. . .) وفي أثناء ذلك اليوم ركب الزيني بركات بن موسى المحتسب وشق القاهرة وقبض على جماعة من السوقة أرباب البضائع وضربهم ضرباً مبرحاً وأشهرهم في القاهرة ، وأشهر المناداة في ذلك اليوم وسعر اللحم والدقيق والخبز والأجبان وسائر البضائع وكل ذلك خوفاً من المماليك الجلبان»[1] .

1.2. وبما أن هدفنا ليس هو تحليل الخطاب التاريخي ، فإننا سنكتفي بتسجيل بعض الملاحظات على هذا الخطاب التي تضيء لنا هذه المقارنة بين الصيغتين :

1) إن الخطاب التاريخي هنا يؤطره الزمن كتاريخ . إن كل مقطع تاريخي يستهل بالتاريخ لليوم الذي تسجل أحداثه :

- ولما كان مستهل الشهر يوم الإثنين -. . .
- في ذلك اليوم
- وفي يوم الثلاثاء ثاني الشهر . . .
- وفي يوم الأحد سابعه توفي الشرفي يحيى ابن القاضي . . . .
- وفي أثناء ذلك اليوم ركب الزيني بركات . . .

وكل هذه الأحداث التي يسجل فيها التواريخ حسب اليوم/ الشهر يؤطرها التاريخ

(*) جكارة : نكاية .

(1) بدائع الزهور في وقائع الدهور : ابن إياس ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق سنة 1312 هـ الجزء الثالث، ص (4 - 5) .

حسب السنة : «ثم دخلت سنة إثنتين وعشرين وتسعمائة المباركة (922هـ) فكان مستهل المحرم يوم الإثنين ، وكان يومئذ. . . .» ص 2/ الجزء III .

إن الأحداث هنا لا يحكمها منطق خاص كالذي نجده في الخطاب الروائي ، بل إن الزمن التاريخي هو الذي يحددها لذلك قد نجد بعض الأحداث «الثانوية» في يوم من الأيام (موت شخصية لا تتكرر في الخطاب التاريخي ولم يسبق أن ذكرت. . .) . وهذا ما يميز الخطاب التاريخي عن الروائي . فالذي يهم الأول هو الأحداث التي ينبغي «تسجيلها» أو «نقلها» . أما في الخطاب الروائي فإن الحدث يرتبط بغيره وفق منطق خاص .

2) نلاحظ من خلال المقطع الذي أتينا به هيمنة ضمير الغائب . فالمؤرخ هو الذي يسجل الحدث وينقله ، ولا نجد أي تنويع على الضمائر كما يحدث في أي خطاب روائي حتى وإن كان الراوي فيه عارفاً بكل شيء (onnscient) وموجوداً في كل مكان (onniprésent) .

3) كما نلاحظ أيضاً على مستوى الصيغة هيمنة خطاب المؤرخ وصيغته التي بما تتضمنه من حكي يَتَوَازَىٰ والنقل . إن الخطاب المسرود بخصوصيته التاريخية (التسجيلية) يتجاور والخطاب المنقول الذي ينقل الخطاب المعروض بواسطة السرد . وهذه الخاصية الصيغية تجعله يتميز عن الخطاب الروائي وبالأخص الخطاب الذي بين أيدينا . فإذا كنا لاحظنا من خلال تحليلنا إياه خصوصيته التي تكمن في تعددية صيغته كمياً وكيفياً . فإننا نعاين هنا بجلاء كون الخطاب المسرود التسجيلي هو الذي يؤطر الخطاب المنقول ويستوعبة بدون تبدلات صيغية كما عملنا على تحليلها . كما نلاحظ أيضاً غياب الخطاب المعروض .

2.2. إن التشديدات التي أشرنا إليها في نقل المقطع توضح لنا بجلاء صيغة الخطاب التاريخي : فالخطاب المسرود (التسجيلي) هو المؤطر والمهيمن وهو الذي لم نشدد عليه . وضمنه يأتي الخطاب المنقول .

«واشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان والبيع والشراء وإن لا أحد من الناس يكثر الكلام. . . .» .

إن الخطاب المنقول هنا يستعمل المُعَيِّنات التالية : الإشارة إلى ضمير (المجهول) و«أن والفعل» والعطف بينما نجد الخطاب الروائي في الزيني بركات يستعمل الخطاب المعروض :

«يا أهالي مصر
نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر. . .»

«يأمر مولانا السلطان. . .

. . .

بدفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر

وسائر أنواع الخضار

. . .

ومن يضبط حارساً أو مملوكاً

من القرانصة أو الجلبان

يتقاضى ضريبة على حمولة خيار أو خضار

عندي أي باب من أبواب القاهرة

يشنق بلا معاودة

. . .

يأمر مولانا السلطان

. . .

ألا يمشي مملوكاً ملثماً بعد المغرب في الطرقات

وألا يدخل مملوك بسلاحه الحارات

بعد العشاء» ص 86 - 87 . . .

وذلك أن الخطاب المعروض يتمّ التنويع الصيغي كما سبق أن رأينا ذلك لكن ضمن صيغة الخطاب المعروض .

إن الخطاب المنقول يبدو لنا بجلاء في المقطع الذي أتينا به : «وكثر القيل والقال بين الناس» . فلما نودي . . . .» «ونادى بأن كُل شيء على حكمه . . .» . والخطاب المنقول يأتي دائماً بصيغة السرد . بينما نجد هذه الصيغة تأخذ في الزيني بركات هذه الصيغ :

1 ـ الخطاب المعروض (النداء) .

2 ـ الخطاب المعروض غير المباشر : إذ تتحول «وكثر القيل والقال بين الناس «إلى خطاب معروض مباشر أو غير مباشر إما ضمن التقرير أو الرسالة أو ما شابه هذا من الخطابات المسرودة بحسب تلك التبدلات الصيغية التي أشرنا إليها والتي تسهم في تأكيد تعدد الصيغة في الخطاب الروائي .

3.2. من بين الصيغ التي شددنا عليه في الخطاب المستشهد به نجد صيغة الخطاب المعروض غير المباشر :

- «وبخهم بالكلام وقال : لا تسمعوا للمماليك القرانصة. . . .» .

- «وقالوا: لم يطلع بادينا من الاتفاق شيء. . . .» .

- قالوا للسلطان: سلم لنا ابن موسى . . . .» .

وصيغة الخطاب المعروض حينما نقارنها ببقية الصيغ من حيث الكم سنجدها تحتل المرتبة الأخيرة . وهنا لا يمكننا أن نتحدث عن تبدلات صيغية إذ أنها جميعاً مستوعبة ضمن الخطاب المسرود/ المنقول ، هذا علاوة على كونها قليلة من حيث الكم ، ويظل يؤطرها المؤرخ ، عكسما رأينا في الخطاب الروائي الذي بين أيدينا .

إن المقارنة التي قمنا بها على هذا المستوى الصيغي بين الخطابين توضح لنا بجلاء تميز الخطاب الروائي عن الخطاب التاريخي سواء على مستوى الزمن أو الرؤية أو الصيغة ، كما يمكن اختزال ذلك من خلال هذا الشكل :

مكونات الخطاب	الزمن	الرؤية	الصيغة
الخطاب التاريخي	تسلسلي	أحادية (هيمنة الراوي/ المؤرخ)	الحادية (هيمنة المسرود)
الخطاب الروائي	دائري	متعددة (تعدد الرؤيات)	متعددة (تعدد الصيغ)

4.2. نلاحظ بجلاء ومن خلال هذا الشكل تمايز الخطابين . هذا التمايز الذي يؤكد لنا ما قلناه عن خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات سواء على مستوى الزمن أو الرؤية السردية أو الصيغة . وهذا التميز هو الذي يجعلنا لا نقبل بالقول عن الزيني بركات بأنها رواية تاريخية . فالقصة المتناولة في الخطاب يمكن أن تكون متخلية أو حقيقية أو تاريخية ، وانطلاقاً من تحديد وتحليل مكونات الخطاب يمكن التميز بين التاريخي والروائي والمسرحي والشعري . . . إذا ما تناولوا نفس القصة.

5.2. بقيت لنا إشارة أخيرة في هذا الصدد وتتعلق بترابط هذه المكونات الزمن والرؤية السردية والصيغة وتكاملها في إطار طبع الخطاب الروائي بطابع خاص . فالزمن الدائري يوضح لنا بجلاء على المستوى الدلالي ما سبق أن أشرنا إليه ، من دلالات في علاقتها بالأحداث ، وما تدل عليه من تطور البنية الدالة الجوهرية (القمع) زمنياً . وأنَّ ما حدث في الماضي تطور لما وقع في الماضي البعيد كما أن ما يجري في الحاضر امتداد للماضي إلا أنه أكثر شراسة وحدة .

كما نلمس من خلال ترابط الرؤية والصيغة وتعددهما عن كون التعدد هنا على المستوى الدلالي يأخذ طابعاً «أحادياً» إذا صح هذا التعبير . فإذا كان تعدد الرؤيات يبرز لنا بجلاء صورة الأحداث والشخصيات من منظورات متعددة يتجلى لنا من خلالها عالم الخطاب الروائي ، ونلاحظ من خلاله أيضاً انفعال وتفاعل الشخصيات فيما بينها والأحداث سلباً وإيجاباً ، وإذا كان تعدد الصيغ يجلى لنا توازن طرائق إرسال الخطاب بين السرد والعرض ومن خلاله يتم النفاذ إلى أعماق البنية الدالة في الخطاب من خلال تنوير صور الشخصيات الذاتية والنفسية وعلاقتها بالأحداث سلباً وإيجاباً ، إذا كان هذا التعدد (الرؤية/ الصيغة) بهذا الشكل فإنه يبين لنا بجلاء طابع التمايز بين عالم الحاكم والمحكوم (القامع والمقموع) . وفي هذا العالم ينعدم الحوار ، وتسود سلطة القرار الفوقي . لذلك فإن صيغة الخطاب المعروض هي صيغة صوت الحاكم (القامع) فهو الذي يتكلم ، وهو الذي يقرر . بينما طرف ذلك العالم الثاني (الشعب فهو لا يتكلم) .

الخطاب المعروض (صوت السلطة) يبدو لنا من خلال :

1 ـ النداء .
2 ـ المرسوم
3 ـ الفتوى .

ومجموع هذه الصيغ يوازي مجموع صيغة الخطاب المسرود . والخطاب المسرود ذاته الذي يبدو لنا من خلال :

1 ـ الرسالة .
2 ـ التقرير .
3 ـ الخطبة .
4 ـ المذكرة
5 ـ خطاب الراوي .

يظهر لنا بجلاء كون الرسالة/ التقرير/ الخطبة هي أيضاً بدورها أصوات السلطة : فالرسالة تقرر ما يجب فعله وهي هنا تلتقي والخطاب المعروض (النداء/ المرسوم/ الفتوى) . والتقرير يخبر عما يجري (وسط الناس) من أجل رفعه للسلطة لاتخاذ التدابير ، كما تأتي الخطبة لاقناع الناس وإفهامهم .

وتبقى لصيغة المذكرة وخطاب الراوي خصوصية إضاءة عالم الخطاب لكن ليس بنفس الهدف الذي نلاحظه بالأخص مع التقرير (صوت السلطة) . إن التعددية الرؤيوية والصيغية في الخطاب تأكيد لهيمنة السلطة واشتدادها وتعدد قدراتها وإمكاناتها ، وضمن هذا

العالم الروائي ، يبدو الشعب صموتاً ومنفعلاً بالسلب مع الأحداث : (هكذا يريدون سعيد الجهيني) . وعندما نربط هذا التعدد مع دائرية الخطاب المفتوح : يبدأ مع الرحالة في 922 هـ ومن خلال الخطاب المسرود يبدو لنا «صمت» القاهرة وهلعها . ونختم الخطاب مع الرحالة في 923 ، ومن خلال صيغة الخطاب المسرود أيضاً يظهر لنا «صمت» القاهرة وهلعها مع الهزيمة والأمثلال :

ـ ينتهي الخطاب المسرود في الوحدة الأولى بـ :

«ربما يقترب الفجر غير أنني حتى الآن لم أسمع ديكاً واحداً يصيح» . ص 16 .

ـ ينتهي الخطاب المسرود في الوحدة العاشرة بـ :

«الطريق خال ، الخراب الخفي ساع في الفراغ . . . وابتعد النداء الخافت في هواء شاحب» 241 .

وعندما نربط هذا التعدد (الرؤية ـ الصيغة) مع دائرة الخطاب المنفتح تتأكد لدينا بوضوح خصوصية الخطاب الروائي في الزيني بركات وتمييزه في رصد الهزيمة والقمع كمعطيين متلازمين يسودان بنية المجتمع العربي .

VI ـ صيغ خطاب الرواية العربي

من أهم ما استخلصنا من خصائص حول الصيغة في الزيني نجد تعدد الصيغ كَسِمَة طاغية ترجع من جهة إلى تعدد الخطابات ، وإلى توازيها كذلك من حيث الكم (التراكم) والكيف (تواتر الاشتغال) من جهة ثانية . نلاحظ السمة نفسها في الخطاب الروائي العربي الذي نحلل لكنها تقدم إلينا ليس من خلال تعدد الخطابات ، ولكن من خلال الخطاب الواحد الذي من داخله يبرز لنا تعدد الصيغ . وسنحاول هنا الوقوف عند كل خطاب على حدة كما عملنا سابقاً في فصل الزمن ، ومن خلال التركيب نحاول تشخيص أهم المميزات المسجلة على صعيد المتن بصفة عامة .

1 ـ أنت منذ اليوم :

برزت لنا في حديثنا عن الزمن ، رواية أنت منذ اليوم «رواية مشاهد» متداخلة زمنياً . نجد الطابع نفسه بارزاً على صعيد صيغ الخطاب أيضاً . إذ يأتي كل مشهد بصيغة مختلفة عن سابقتها وباختلاف المشهد عن لاحقه زمنياً نجده يختلف عنه سردياً . وهذا هو الذي يعطي للمشهد طابعه الخصوصي في تكامله واستقلاله عن غيره . ولما كانت الوحدة الأولى نموذجية ، فيمكننا تقديم صورة موجزة عنها ، إذ بواسطتها تبرز لنا صورة تناوب الصيغ ، ونوعية اشتغالها بوجه عام على مستوى الخطاب ككل حتى وإن كنا نجد طوابع أخرى عن صيغ خطاب (أنت منذ اليوم) لا تقدمها لنا هذه الوحدة . على أن نعود إلى إجمال بقية الصورة التي لا تقدمها لنا الوحدة الأولى .

تبدأ الوحدة الأولى بمشهد يأتي بصيغة الخطاب المسرود عن الأب وهو يتربص بالقطة ليقتلها ومن خلال الوصف تقدم صورة عن الأب والأم وهما محلقان حول مائدة الإفطار ينتظران الأذان. ينقلنا المشهد ثانياً إلى جلسة عربي وصابر في «بار أبي معروف» من خلال صيغة المعروض غير المباشر الذي تحضر فيه أقوال الشخصيات إلى جانب تأطيرات الراوي . في المشهد الثالث نجدنا نستعيد الخطاب المسرود من جديد مع عربي الطفل وهو يخرج صباح اليوم التالي للذهاب إلى المدرسة وليرى رأس القطة مفصولاً عن جسدها . يبدأ

المشهد الرابع بالخطاب المسرود أيضاً ، لكنه المسرود الذي يأتي في صيغة المنقول غير المباشر إذ عبره ، يتم نقل كلام عربي إلى صابر ، لكن بطريقة غير مباشرة ما دام النقل يأتي من حيث «المدة بواسطة «التلخيص» . (تحدث عربي عن مصرع القطة) . . . و«سرد قصة الخناجر الستة. . . » ص 10 ، وهذه الصيغة هي التي جعلتنا في حديثنا عن الزمن نتساءل عما كان الحديث عن الطفولة مُضَمّناً في الحال أو موازياً له .

من صيغة المنقول غير المباشر نعود إلى العرض غير المباشر من خلال حديث صابر وعربي ، عن شعراء الحِزْب وعن الأُمَّهَات . . . وعن الرسالة التي بعث بها أخو عربي المحارب وبكاء أمه، وما يتذكره من كلمات الرسالة التي يقوم بنقلها .

في المشاهد اللاحقة نجد هذا التناوب بين المسرود والمعروض غير المباشر وما يتضمنانه معاً من صيغ فرعية مثل :

ـ **المنقول غير المباشر** : كلام الأخ عندما عاد من الحرب .

ـ حكي الأب قصة زواجه من أم عربي .

ـ **المنقول المباشر** : ما قرأه عربي في كتاب الدين وفي كتب التاريخ، وأسميناه المباشر لأنه يقوم فيه بنقل الكلام كما هو من الكتاب المعين .

من خلال تناوب المشاهد نجدنا ننتقل من المسرود إلى المعروض غير المباشر كصيغة مقابلة إلى ما يَتَضَمَّنَانِه معاً من صيغ منقولة مباشرة أو غير مباشرة ويظل الخطاب المسرود إما هو المؤطر. إنَّه يلعب دور تقديم الفضاء والشخصيات في زمان أو فضاء محددين ، ثم يكون بعد ذلك الانتقال إلى صيغة الخطاب المعروض أو المعروض غير المباشر ، حيث تعرض أقوال شخصيات أو الراوي ، ثم إلى صيغة المسرود أو المعروض الذاتيين.

بعد رصد مختلف الصيغ التي يقدمها لنا الخطاب أمكننا الوصول إلى المعطيات التالية :

1 ـ المسرود (22 مرة)	المعروض (24 مرة)	المنقول (10 مرات)
ـ مسرود: 51	ـ عرض غير مباشر : 11 مرة	ـ منقول مباشر 7 مرات
ـ مسرود ذاتي : 7	ـ عرض مباشر 10 مرات	ـ منقول غير مباشر 3 مرات
	ـ معروض ذاتي 3 مرات	

إن مرد تكافؤ الصيغتين الكبريين : السرد والعرض كما نلاحظ يئوب بالدرجة الأولى إلى عامل جوهري في الخطاب أمكننا الوقوف عنده بسبب كثرة تواترهِ على طول الخطاب وهو تعالق الفعل (الحدث) برد الفعل (القول) . فالحدث (السرد) يأتي دائماً خارج إرادة

الشخصيات ومتعالياً عليها كما رأينا في الزيني بركات (النداء) ويأتي القول (العرض) أي ما يقوله عربي وزملاؤه رد فعل على الحدث سواء كان الحدث هو الانقلاب أو الحرب . . . .

وعندما يكون الحديث بسيطاً يتعلق بحياة عربي اليومية الروتينية نجدنا أمام الصورة نفسها . يكون البدء بصيغة الخطاب المسرود عن أفعال عربي ، ثم يتم الانتقال معه إلى الخارج وهو في الشارع يقصد زميلاً أو في الجامعة أو المبغى أو البار. في هذه الفضاءات التي يتجاوز فيها عربي عتبة تهيمن فيها صيغ الخطاب المعروض بمختلف تجلياتها الصغرى: ينقل لافتات الانتخابات المعلقة يتحدث عن الجنس في جلسات الخمر والانقلاب والسياسة والحزب، وهو في دائرة المباحث يستجوب عن الطالب الشعوبي . . . وحتى حينما يكون وحيداً فهناك صوت المذياع الذي يعرض أخباراً عن الانقلاب أو الحرب ، وفي الانتقال من صيغة كبرى إلى أخرى ، وما يتفرع عنهما نجد صيغة أخرى متميزة تتعلق بالمسرود الذاتي أو المعروض الذاتي اللتين نجدهما كلما خلا عربي إلى نفسه أو استيقظ من كابوس مرعب .

2 ـ الزمن الموحش :

إن صورة الصيغة التي تقدمها لنا أنت منذ اليوم ، هي الصورة نفسها التي نجدها في «الزمن الموحش» ، مع فارق بسيط هو أنها في الزمن الموحش موسعة جداً ومكبرة ، فعالم القصة شبه موحد : الحياة اليومية لموظف بسيط ومثقف ، يعيش حياة روتينية ومملة : خمر وجنس ونقاش. تبتديء مختلف الوحدات والمقاطع السَّردية بتأملات عن الزمن والفضاء (دمشق) وغالباً ما تأتي بصيغة الخطاب المعروض الذاتي كما حددناه في التقديم النظري ، أي أنه يجري زمنياً في الحال ، وضمنَه لانجدنا أمام حدث يسرد ذاتياً ، ولكن أمام أفكار تقريرية يصدر بها الحدث أو القول .

ونحن نقرأ الزمن الموحش ، أو نتقدم في قراءتها يراودنا ، بين الفنية والأخرى ، إحساس أننا أمام رواية أفكار وأقوال . تتوارى الأحداث المسرودة وتتكرر : الانتقال من بار إلى بيت أمينة ومنه إلى الشارع ثم إلى جلسة في بار مع راني أو مجموعة أصدقاء ، ثم إلى بيت مسرور فضاء محدود كما سبقت الإشارة . وجلسات متواترة . . . . نبدأ بصيغة الخطاب المعروض الذاتي ومنه ننتقل إلى المسرود فالمعروض غير المباشر والمسرود الذاتي حيث يتم التذكر واسترجاع الماضي ثم المعروض غير المباشر وهكذا دواليك . . .

إن التقطيع السردي الذي نلمسه في الزمن يتأكد لنا هنا أيضاً على صعيد الصيغ ، فداخل أي مقطع سرد تمارس مختلف أنواع الصيغ ، البسيطة فيها والمركبة ، وهي تستغل بنوع من الانسياب والتوالد ، إلى الدرجة التي نصبح فيها أمام شبكة معقدة من التداخلات

والتضمينات بينها جميعاً ، يصعب معها ، إلا عندما نبغي التدقيق الوقوف على ما هو مؤطر منها وما هو مضمن ، ويمكننا في هذا الاطار إعطاء مثال على هذه الصورة من خلال المقطع الذي يمتد من ص 15 إلى ص 21 :

«دمشق لا أروع ولا أحزن . . . ويطل على جراحها» .

هذا المقطع نجده امتداداً لما سبق أن افْتُتِحت به الرواية . وفيه يتم تسجيل بداية تعرف شبلي على مسرور وزوجته وعلى منى ، وهما في الباص .

نبتدىء بصيغة المعروض الذاتي التي تقدم لنا فكرة عن دمشق كما يراها الراوي : «لا أروع ولا حزن» ، وهي مثل بينيلوب تتوقع شيئاً . بهذه الصيغة يتم تأطير المقطع الثاني الذي يحمل رقم «2» ، ننتقل من هذه الصيغة إلى المسرود الذاتي الذي تتجلى لنا من خلاله حداثة عهد الراوي بدمشق حيث هو الغريب الوحيد الذي يعبر الشوارع . وضمن هذا المسرود الذاتي نتبين «حالة» الراوي الذاتية في هذا الفضاء الذي يأتي إليه . . .

يتم إيقاف المسرود الذاتي بالضغط على زر جرس بيت مسرور ، ومن خلال صيغة الخطاب المعروض غير المباشر نتعرف على مسرور وَديانا وشبلي عبر الحوار الذي يجري بينهم حول الأدب والثورة والمجتمع والمرأة . وتنتهي هذه الصيغة بأخذ الراوي الكلام معلقاً على الشخصيتين (مسرور وديانا) ومع صيغة الخطاب المسرود يبين الراوي حداثة زواج مسرود من ديانا ، وحداثة قدومهما إلى دمشق مثله ، منذ أن «تحولت دمشق إلى محطة للمهاجرين من حيفا وانطاكية» ص 18 .

نلاحظ من خلال هذا المقطع أننا ننتقل من الشارع إلى البيت على مستوى الحدث ، لكننا على مستوى طريقة تقديمه نجدنا ننتقل من :

1 ـ المعروض الذاتي ، إلى

2 ـ المسرود الذاتي ، إلى

3 ـ المعروض غير المباشر ، إلى

4 ـ المسرود .

وعلى مستوى كميات الإخبار (نحن هنا أمام أربع صفحات) لا نجد أكثر من تسجيل الخبر الأساس وهو حداثة الزواج والقدوم إلى دمشق . لكن «كمية» الأفكار المتصلة بالذوات الثلاثة (الراوي، مسرور، ديانا) نجدها كثيرة جداً حيث نتعرف على وجهات نظرهم حول الأدب والثورة والمجتمع والمرأة ودمشق.

في المقطع الثالث الذي يليه هذا المقطع ننتقل إلى مشهد آخر ، ومن خلال المسرود

الذاتي يتم تحديد الزمن (الصيف) وآثاره على البدن في دمشق وحياة الراوي الروتينية ، وجسد المرأة الذي يخفف عنه وطأة هذا الجحيم ، بعد هذه الصيغة ننتقل إلى المعروض غير المباشر مع الراوي ومُنَىٰ وهما في الباص يتحدثان عن الحب والشرف والجنس في الشرق. . . يتم إيقاف هذه الصيغة وتضمن شبكة من الصيغ التي يكون الانتقال إليها بواسطة المسرود عندما يجتاز الباص مكاناً للراوي فيه ذكريات (ص 19) وضمن هذا المسرود نجدنا ننتقل من المسرود الذاتي (الماضي المتذكر) ثم المسرود (الغرفة التي يجلس فيها إلى منى) ثم المسرود الذاتي من جديد الحدث عن الزمن) ، وبعده الخطاب المعروض غير المباشر وهو يتحدث إلى منى عن الجنس عندما زار دمشق في بداية عهده بها ، ومن المعروض غير المباشر ننتقل إلى المعروض والمعروض غير المباشر من خلال حديث شبلي إلى منى وكل واحد منهما يحاول اقتحام الآخر) .

بانتهاء هذا «التضمين» الصيغي نعود إلى المسرود الذي يخبرنا عن نزولهما من الباص (ص21) ومن خلال حديث الراوي ومنى عن الفتاتين الأجنبيتين والحب في بلاد الغرب ينتهي هذا المقطع . . .

نلاحظ بجلاء كيف أن الانتقال من صيغة إلى أخرى يتم عن طريق التناوب والتضمين ، وتظل صيغ الخطاب المسرود أو المعروض الذاتيين هي المؤطرة ومنها يتم الانتقال إلى العرض المباشر لاضاءة جوانب من أفكار الشخصيات وضمنها الراوي ، ويكون الخطاب المسرود مقتصراً على الربط بين الصيغ أو التأطير ويأتي تناوب الصيغ أو تضمينها بعضها لتقديم كمية معينة من الاخبار والأفكار المتداخلة زمنياً ، والمتباعدة أحياناً أخرى حتى على صعيد الحدث .

إن التقطيع السردي وكثرة المشاهد ساهما بشكل كبير جداً في جعل الحديث عن الصيغ لا يتم بالصورة التي رأيناها مثلاً في الزيني بركات حيث إمكانية التمييز بين الصيغ الكبرى والصيغ الفرعية ، وأشكال استغلالهما واضحاً وملموساً . في الزمن الموحش نجد التبدلات الصيغية تتم بشكل غير منظم ، وغير ثابت ، وعند ما تكون المقاطع الصيغية متوازية أيضاً حتى من حيث الكم ، وقصيرة دائماً نسبياً ، تتضح أمام الصورة التي مهدنا بها حيث يبرز التداخل كبيراً بين السرد ، دون أن يهيمن أحدهما على الآخر ، ولولا هيمنة صيغ الخطاب المسرود الذاتي لأمكننا تسجيل كون صيغ الخطاب المعروض أكثر من صيغ الخطاب المسرود في الزمن الموحش ، ولأمكننا أيضاً الذهاب إلى أن الرواية رواية أقوال بامتياز . لكن الذي يعدل من هذا الحكم توازن الصيغتين الكبريين على مستوى عام من خلال كون الخطاب المسرود الذاتي والمعروض الذاتي يتناوبان في تأطير صيغ الخطاب المعروض غير المباشر . وعندما نتبين أن بعض الخطابات المعروضة بشكل غير مباشر

تتضمن سرداً ، وإن بشكل قليل بالمقارنة مع ما تتضمن هذه الصيغ من أفكار ونقاشات في جلسات الشراب أو الجنس (مع أمينة . . .) يبرز لنا بجلاء كون التوازن بين الصيغ يسهم بدوره في تعدد الصيغ التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة ، دون هيمنة بعضها على الآخر .

3 ـ عودة الطائر إلى البحر :

إذا كانت «أنت منذ اليوم» و«الزمن الموحش» تقدمان عن طريق المشاهد الشذرية والمتداخلة زمنياً وصيغياً ، فإن عودة الطائر والوقائع تقدمان إلينا بشكل مختلف تماماً ، وإن كان الخاصة الجوهرية كامنة فيهما أيضاً . إن تقديم المادة الحكائية بشكل يمكننا مِنْ ضبط التسلسل بشكل أسهل من الزمن الموحش يشي بوجود تعالقات كبيرة بين المقاطع السردية. وهذا التعالق يكشف بجلاء عن تميز المقاطع عن بعضها من حيث الصيغ إذ يسهل علينا ـ رغم التداخل ـ ضبط الصيغ الكبرى والصغرى دون بذل الجهد الذي نبذله في الزمن الموحش .

هكذا نلاحظ أن صيغة الخطاب المسرود تظل أبداً هي المؤطرة إذ بها يبتديء المقطع السردي ، وغالباً ما ينتهي بها وضمن الصيغة الكبرى (السرد) تتبادل الصيغ الفرعية وتتناوب ويتضمن بعضها البعض وتتوزع بشكل متوازن أيضاً ، ولكن في إطار الصيغة الأصل : الخطاب المسرود .

للتمثيل على هذه الصورة العامة جداً نقدم نموذجاً لذلك من اليوم الأول الذي يبتديء به القسم الثاني ، ولما كان هذا المقطع طويلاً ، فإننا سنكتفي بالقسم الذي يبتديء من الصفحة 19 إلى الصفحة 23 ـ كما أننا سوف لن نقف إلا على التبدلات الصيغية الكبرى والتي سنجد كل واحد منها يتضمن صيغاً فرعية لكنها جزئية جداً .

تبتديء هذه الوحدة بصيغة الخطاب المسرود حول صفدي وهو يتوجه إلى الكلية مضطرباً متجهم الوجه ومنه يكون الانتقال إلى المعروض من خلال الحديث عن الإنسان وخلق الرموز. يعود الخطاب المسرود من جديد وضمنه يقدم المعروض غير المباشر من خلال حديث صفدي مع طلبته ، ثم إلى المعروض عندما توجه صفدي إلى مكتب صديقه نادر . يؤطر الراوي هذه الصيغة ، وعندما ينتهي العرض المباشر يعلق الراوي ، وعن طريق الخطاب المسرود يتم تسجيل خروج صفدي ونادر إلى باحة الجامعة حيث الطلاب يغنون أَنَاشِيدَ ثورية . يتم تقديم ذلك من خلال المنقول غير المباشر ، يفاجأ صفدي بباميلا ، ومن خلال العرض نتعرف على كون زوجها قد غادر بيروت .

وبعد هذا العرض الذي يتلوه العرض غير المباشر بين صفدي وباميلا عن شِعَارات الطلبة . ننتقل إلى مشهد آخر من داخل الأرض المحتلة . في هذا المشهد نجدنا أمام

ـطاب المسرود الذي يتكلف به الراوي وهو يتحدث عن جماهير أريحا وعزمي في القدس لد عبد الحليم واستعداداتهم للحرب ، وضمن الخطاب المسرود نجد صيغاً فرعية كثيرة ـمن المنقول والمعروض بنوعيها. بعد هذا الخطاب المسرود المؤطر ننتقل إلى الخطاب ـروض من خلال مقطع غنائي (ص 26) ومنه إلى خطاب معروض آخر ، لكنه مسرود وفيه ـكي أم رزق قصة الضبع والعروس بلغتها الخاصة .

نعود إلى المشهد الأول المتعلق بصفدي ، ومن خلال المعروض الذاتي نتعرف على ـاته وأحاسيسه تجاه ما يجري . ومنه إلى المعروض غير المباشر حيث يتحدث صفـدي ـ تلميذه بـاسم عن الحرب والنصـر ، يظل الـراوي من خلال المسـرود هو الـذي يؤطر ـطاب وصيغه دائماً . وعندما يتراجع الراوي تأتي صيغة الخـطاب المعروض من خـلال ـذياع الذي يعلن أن القاهرة أسقطت طائرين إسرائيليتين . يتعالق الخطاب المعروض هنا ـمسرود الذاتي الذي يرى فيه صفدي بلاده هولندياً طائراً . ومن المسرود الذاتي ننتقل إلى ـنقول المباشر في طبيعته السردية حيث تسرد قصة «الهولندي الطائر» ومنه أيضاً نعود إلى ـسرود الذاتي الذي أصبح هـو المؤطر مـع صفدي وهـو يفكر في مـآل بلاده لننتقـل إلى ـعروض بنوعيه : المباشر وغير المباشر حيث يتحدث صفدي إلى الطالبة سهام وبعد ذلك زميله كميل . تتوالى الخطابات المعروضة من خلال صـوت المذيـاع وأغنية الهـولندي ـائع وآراء توينبي حول التحدي والاستجابـة ثم بعد ذلـك إلى المسرود الـذي من خلال ـلخيص» يقدم صورة عن الحرب .

نعاين بجلاء من خلال هذا المثال ، كيف أن صيغة الخـطاب المسرود هي الصيغـة ـؤطرة . تقوم بـدور التقديم وتـأتي بقية الصيـغ في مختلف تجلياتهـا متضمنة في نـطاق ـيغة الأصل ، وعن طريق التناوب نجدنا أيضاً ننتقل من صيغة إلى أخرى ضمن التـأطير ـه الذي تتكلف به صيغة الخطاب المسرود . كما أننا نعاين كون الانتقال يتم بالتدرج من ـغـة إلى أخرى بحسب عـلاقتها ببعضهـا وقربهـا منها بنيـوياً : ننتقـل من المسـرود إلى ـعروض غير المباشر ومنه إلى المعروض . . . ولما كان الخطاب يقوم على أساس التقطيع ـشهدي، نجد التبدلات الصيغية تختلف على المستوى الأفقي بتبدل موضوع الصيغـة ، ـدما يكون التركيز على بيروت ، وصفدي وزملائه وطلبته في الكلية نجد تبدلات الصيغة ـودياً يتسارع ، ويكون الانتقال من صيغة إلى أخرى بشكل متواتر ، إلى الدرجة التي تصبح ا صيغة الخطاب المسرود تكتفي فقط بدور التأطير : وهكذا نجدنا هنا ننتقل من المسرود المسرود الذاتي إلى المعروض غير المباشر ، فالمسرود الذاتي من جديد ، وذلك لسبب ـط ـ سنناقشه في حديثنا عن الرؤية السردية ـ يعـود إلى كون مـوضوع الصيغـة متمحوراً ـل صفدي . أما عندما يكون الانتقال إلى الحديث عن الأرض المحْتلة وتقديم ما تعرفه

من أجواء ، نجدنا هنا أيضاً أمام تبدلات صيغية متواترة بتبدل المشاهد : الانتقال من أريحا إلى القدس. . . لـكن هذه التبدلات تظل دائماً من خلال المسرود أو المنقول غير المباشر ، وذلك لهيمنة السرد الذي تقدم لنا من خـلاله صـورة عن مجريـات الأحداث وكميـاتها في الأرض المحتلة .

بالإضافة إلى هذه الصيغ التي تشتغل وفق صيغة المسرود التي تتضاءل متيحة المجال لظهور صيغ كثيرة فرعية ، تبرز بين الفينة والأخرى صيغ الخطاب المعروض التي تظهر لنا من خلال مقاطع طويلة نسبياً من الأغاني أو أحاديث المذياع أو بعض الحكايات التي تُقَدَّم لنا عن طريق العرض مثل قصة الضبع والعروس وقصة الهولندي الطائر وآراء لتوينبي عن التاريخ وما شابه ذلك . وهذه الصيغة نجدها بدورها تأتي في إطار التنويع الصيغي ، وتصبح مادتها مولدة لصيغ جديدة تتصل غالباً بالمسرود الذاتي (صفدي) أي أنها تغدو بمثابة صيغة ـ إطار .

إن تقديم القصة من خلال كثرة المشـاهد وتـداخلها ، لعب دوراً كبيـراً في أن تكون صيغـة المسرود تقـوم أساسـاً بدور التـأطير وتـأتي بقية الصيـغ وبالأخص المسـرود الذاتي والمعروض غير المباشر لتقديم رؤيات الشخصيات وأفعالها بخصوص ما يجري من أحداث وأفعال . هذه الأحداث التي تأخذ في أغلب الأحيان كما رأينا في الزيني بركات وأنت منذ اليوم والزمن الموحش ، طابع رد الفعل على ما يجري من أحداث متعاليـة، لا يبقى على الشخصيات إلا أن تتكلم عنها، وهذا الطابع يتجلى لنا بالخصوص من خلال تعدد الصيـغ كما لمسناه من خلال المثال الذي يعطينا صورة واضحة عن عالم الخطاب .

4 ـ الوقائع الغريبة :

ما قلناه عند «عودة الطائر» ينحسب بشكل كبير على «الوقائع الغريبة» فهما متشابهتان معاً بمقارنتهما بـ «أنت منذ اليوم» و«الزمن الموحش» ، إلا أن الوقائع الغـريبة ذات طبيعـة مزدوجة على مستوى الصيغة ، تبرز هذه الطبيعة في كون :

1 ـ مادة الحكي في الخطاب معروضة على اعتبار أنها رسائل يقـوم سعيد المتشـائل ببعثها إلى «الكاتب» الذي يأخذ موقع المروي له في الخطاب .

2 ـ هـذا الخطاب المعـروض ذو طبيعة سرديّة ، أي أن مـرسله راو يتوجـه بخطابـه المسرود هذا إلى مروي له .

إن هذه الطبيعة المزدوجية لخطاب رواية الوقائع الغريبة جعل منها بالقوة وبالفعل معاً «رواية صيغة» إذا صح هذا النعت. ونقصد بذلك أنها من حيث طبيعتها البنيوية يختلط فيها

لسرد بالعرض كصيغتين كبريين تتداخلان وتتناوبان . يظهر لنا هذا بجلاء في كون كاتب لرسالة (المتشائل) يمزج بين :

ـ **السرد** : عندما يكون بصدد حكي قصته .

ـ **والعرض**: عندما يتحدث عن الملابسات التي تحيط بهذا الحكي (عدم الكتابة لأسباب أمنية ـ فتح الهوامش ـ ممارسة التعليقات . . .) .

وهذا التلازم البنيوي بين السرد والعرض ، جعل من كاتب الرسائل يسرد وهو يعرض ويعرض وهو يسرد ، يتم ذلك بشكل متداخل . توقف صيغة كبرى مثل السرد لتأتي صيغة معروضة ضمنها ، فإذا هي مسرودة بدورها ونفس الشيء يمكن قوله عن صيغة كبرى أخرى مثل العرض. يزخر الخطاب بهذا التلازم ، وسنقدم لذلك من خلال المثال التالي :

نفتح الكتاب الثاني (باقية) على صيغة خطاب معروض يبين فيه سعيد المتشائل اضطراره إلى الامساك عن الكتابة بسبب الأمن فيكون الانتقال من ثمة إلى الخطاب المسرود عن عكا تاريخياً من خلال رحلة ابن جبير ومشاهداته فيها ، وينتهي هذا الخطاب الذي يأتي ضمن المعروض باستباق عن باقية التي سيضيِّعها وابنها، ونلاحظ الشيء نفسه حول هذا التلازم في المقطع الذي يحمل عنوان «الشبه الفريد بين كنديد وسعيد (ص 94 ، 99) . حيث يبرز التداخل جلياً بين المعروض والمسرود .

علاوة على هذه الطبيعة البنيوية على مستوى الصيغة المزدوجة في الوقائع الغريبة نجد على المستوى العمودي، عندما نقوم بدراسة مقطعية للصيغ نفس الصورة التي رأيناها مع «عودة الطائر» حيث تبدو صيغة الخطاب المسرود مؤطرة وضمنها يتم الانتقال من صيغة إلى أخرى تبعاً لنوعية الانتقال من زمن آخر ، ومن حديث إلى غيره عن طريق الاستطراد أو المطابقة . ففي معرض صيغة الخطاب المعروض الذي قَدَّمْنَا مِثَالاً ، يرى الراوي ضوءاً جهة البحر «يغضن»، فيتم الانتقال زمنياً وسَرْدياً إلى الطفولة فنجدنا أمام صيغة جديدة : الخطاب المسرود ، حيث يسرد قصة معلم العربية الذي «تغضن» عينه اليسرى ، وما كانت تثير فيه من ضحك يُجَازىٰ عليه بالضرب . ومن الخطاب المسرود ننتقل إلى المعروض من جديد من خلال تقديم بيتين شعريين لامرىء القيس يعاقبه المعلم بكتابتهما ، وكثيرة هي الأمثلة لهذا النوع من الانتقال الذي نجده يتم عن طريق الاستطراد كما أوضحنا مثل حديثه عن صناعة النبيذ عند الفرادسة (ص 104,103)) .

إن هذا الانتقال من صيغة إلى أخرى جعل خطاب الرواية يَزْخَرُ بالخطابات المعروضة المستمدة من خطابات عديدة شعرية أو نثرية قديمة أو معاصرة. وهكذا يمكننا أن نلاحظ أن الصيغ التي تهيمن في الوقائع الغريبة هي الخطاب المسرود والمعروض غير المباشر، ولَكِنَّهَا

جميعاً مع ما تتضمن من صيغ جزئية وفرعية تشتغل بنفس النمط الذي رأيناه في الزيني بركات عمودياً وكذا في عودة الطائر إلى البحر.

5 ـ تركيب :

رغم كون الخطابات التي بين أيدينا تختلف عن الزيني بركات من حيث تعدد الخطابات ، فإنها تشترك وإياها في الخاصية العامة : وهي تعدد الصيغ ، ولعل مرد ذلك راجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة الخطاب الروائي في حد ذاته ، فهو خطاب جديد ليس همه المركزي هو تقديم كمية هامة من الأخبار عن طرق السرد . إن الهاجس الذي تحكم في الخطاب لا يتعلق بالأحداث التي يجب تقديمها ، ولكن كان يقوده السؤال كيف تقدم هذه الأحداث؟ وكل خطاب أجاب عَنه بشكل مختلف نسبياً عن الآخر رغم التشابه الوارد بينها جميعاً ، وأمْكَننا من خلال التحليل الوقوف على طريقتين مختلفتين :

1 ـ **التقطيع الصيغي**: نجد هذه الطريقة بالدرجة الأولى في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم ، ويتجلى هذا التقطيع في كون الخطاب يقوم على تقطيع الخطاب إلى شذرات سردية يصعب لحمها إلا في إطار كلية الخطاب ، أو من خلال القراءة المتأنية التي تضع كل تقطيع خطابي في إطار الكل . نلمس هذا التقطيع على مستوى الزمن كما نلمسه على صعيد السرد ، وسنلاحظه على مستوى التبئير . وكل مقطع صيغي نجده يدخل في علاقة مع سابقه ولاحقه ، لكنه مختلف عنه صيغياً .

وهذا ما جعلنا نلاحظ كل الصيغ كبرى أو صغرى ، بسيطة أو مركبة توظف في مجرى الخطاب . صحيح نلمس هيمنة بعض الصيغ على غيرها ، لكن وقوفنا على الاشتغال الصيغي أفقياً وعمودياً يبين لنا بالملموس تواتر هذه الصيغ وتناوبها في مجرى الحكي ، بشكل يشي بتوازنها الكمي والكيفي . وباجرائنا لاحصائيات تتعلق بهذا الجانب تبين لنا ذلك بجلاء .

ولما كانت المادة الحكائية تقوم على التكرار في هذين الخطابين أمكننا الانتهاء إلى أن المقاطع السردية الكبرى تبتديء عادة بالخطاب المسرود (أنت منذ اليوم) أو بالخطاب المسرود الذاتي أو المعروض الذاتي (الزمن الموحش) ويتلو ذلك عادة الخطاب المعروض غير المباشر . يبتديء المقطع بوجود «الشخصية» المحورية منفردة في البيت ، والشارع ثم تنتقل إلى فضاء مليء بالناس وفيه شخصية محورية فيكون الخطاب المعروض غير المباشر . وضمنه يأتي المسرود الذاتي عادة أو بقية الصيغ . كما أن لكون الأحداث متعالية دورهُ في طبع الصيغة بهذه الخاصية التي تجعلها تشتغل وفق علاقة «الفعل» (السرد) بـ «رد الفعل» (العرض) . وهذا أيضاً من العوامل التي ساهمت في تعدد الصيغ .

2 ـ **التلوين الصيغي**: ونقصد به الانتقال من صيغة إلى أخرى ضمن صيغة أصل . يتم هذا التلوين في «عودة الطائر» عن طريق الانتقال من مشهد إلى آخر ، ومن فضاء إلى آخر (بيروت/ الأرض المحتلة) . وفي فضاء بيروت من صفدي منفرداً إلى صفدي ضمن جماعة . وفي الأرض المحتلة ، من أريحا إلى القدس ، وغيرهما ، هذا التلوين يتضاعف بادخال صيغ الخطاب المعروض في مقاطع طويلة نسبياً على لسان بعد الشخصيات (غناء ـ حكي ـ شعر . . . .) ، ويتجسد هذا التلوين في الوقائع الغريبة بنيوياً بسبب طبيعة الخطاب المزدوج صيغياً ، وحيث يتم داخل هذه الصيغة أو تلك الانتقال عن طريق الاستطراد إلى صيغة أخرى .

من خلال الطريقتين معاً نجد تكافؤ الصيغ، بحيث لا نستشعر ونحن نقرأ هذه الخطابات أن صيغة ما (سرد/ عرض) تهيمن على الأخرى في مجرى الخطاب، فهي تأتي متوازنة ومتكافئة إلى الدرجة التي نجد فيها الصفحة الواحدة يكاد يتساوى فيها السواد والبياض على صعيد الكتابة، وهذا البعد له دلالته الصيغية العميقة، إذ أن السرد يملأ الصفحة سواداً. وعكس ذلك العرض حيث مقاطع الحوار قصيرة، ويكون الرجوع فيها إلى السطر كثيراً، الشيء الذي يؤدي إلى ظهور البياض.

خلاصة :

إن تعدد الصيغ طابع مشترك بين الخطابات المتناولة جميعاً ، وكل خطاب يمارسه بشكل مختلف عن الآخر ، ومن التعدد الخطابي إلى التلوين الصيغي مروراً بالتقطيع الصيغي نجدنا أمام تصور مشترك في تقديم مادة الحكي . ليس الهدف المركزي هو تقديم القصة سواء كانت مادتها مستقاة من التاريخ أو الواقع أو التخييل . ولكن الأهم هو كيف تقدم؟ هذا السؤال هو سؤال الصيغة . وأمام الروائي صيغتان أساسيتان لكي لا نقول طريقتين ، لكن كيفية اشتغال الصيغ وطرائق تبدلاتها وانتقالاتها هي التي تحدد نوعية الصيغة المستعملة والطريقة الموظفة في الارسال .

عَوَّدَتْنَا الرواية التقليدية على هيمنة الصيغة السردية أو على أحَادِيَّتها من خلال تحرك السرد من مكان إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى . وتقدم الأحداث والأقوال دائماً من خلال السرد أو إحدى تفريعاته (المنقول غير المباشر) . ومن خلال هيمنة صيغة السرد في الخطاب الروائي التقليدي يصبح لزاماً على القارىء أو الباحث أن يتحدث عن السرد ممزوجاً دائماً بالوصف إنه رديفه أو توأمه الذي لا يغادره . لهذا السبب كان القارىء مثلاً في روايات القرن التاسع عشر يصادف الصفحات الطوال ، ذات الطبيعة الوصفية فيقفز عليها مستعجلاً الوصول إلى الحدث . ووقف السرديون طويلاً يبحثون في الوصف في مختلف طبائعه وأشكاله ووظائفه . لكننا في المتن الذي نحلل نجد السرد يخلق له رديفاً آخر إنه

العرض يتناوب ويتقاطع وإياه يتداخلان ويتضمن أحدهما الآخر ، إلى الدرجة التي لا نحس فيها بروتين صيغة معينة . وعندما نعاين هذه الظاهرة في المتن بكـامله ، وفي كل خطاب على حدة يبرز لنا بجلاء أن الكاتب يعي جيداً عمله وهـو ينجزه عن قصـد وسبق إصرار . وهذا ما جعل التعدد الصيغي سمة جوهرية في الخطاب الروائي .

وإذ نعتبر التعدد مشتركاً وجوهرياً في المتن ، فإننا نعلن ذلك من زاويتين :

1 ـ **الأولىٰ بنيوية** : توصلنا فيها إلى ضبط هذا التعدد كسمة جوهرية من خلال وصف وَتَحْليل الخطاب سواء على مستوى جزئي أو كلي عمودياً أو أفقياً .

2 ـ **الثانية وظيفية** : ومن خلالها ، وبناء على الأولى ، نسجل أنها تحقق خروجاً على السائد سردياً على مستوى الخطاب التقليدي الأحادي الخطاب والأحادِيِّ الصيغـة . وفي هذه الزاوية يمكننا تذكر درسي أفلاطون عن المحـاكاة والحكي التـام وانحيازه إلى جـانب الثاني ، ودرس هنري جيمس ، وهو يلح على ضرورة الأولى . إنه موقف جمالي وله بعده الوظيفي أو الدلالي الذي يمكننا مناقشته في مستوى آخر ، من خلال تميز الخطاب الروائي الذي بين أيدينا عبر مزاوجة السرد والعرض مُحَققاً بذلك خـروجاً وخـرقاً لاشتغـال الصيغ في الخطاب الروائي .

وبربطنا ما رأينـاه الآن حول خصـوصية الصيغـة في المتن ، وما رأينـاه حَول الـزمن تتكشف أمام الناظر أهمية الصيغة كمكون خطابي يساعدنا ليس فقط على تجسيد خصوصية الخطاب الروائي وبنياته ولكن أيضـاً وهذا مهم ، يمكننـا من تدقيق تصـورنا حـول الأنواع الأدبية وحول تاريخ الأدب ، لـو أننا نقوم برصد تحولاتها ، وتطورها زمنياً ونوعياً (من النوع) نظير العمل الذي قام به هارالد فاينريش حول الزمن كمكون مركزي وقام سـرديون آخـرون بمثله حول الرؤية السردية أو «وجهة النـظر» وبالأخص أوسبنكسي . لكن حـول الصيغة لا نجد عملاً من هذا القبيل اللهم إلا إذا اعتبرنا عمل «أريك أو يرباخ» في عمله الهـام حول «المحاكاة» متصلاً بالصيغة في إحدى تجلياتها الأسلوبية في دراسته حـول تطور الأدب في علاقته بالواقع .

إن أهمية الصيغة تكمن علاوة على ما ذكرنا على كونها مكوناً مركزياً تتميز به الرواية عن غيرها من الخطابات ، ولقد اعتُمِدت منذ البويـطيقا الكـلاسيكية كـأساس للتمييـز بين الخطابات الأدبية وغيرهما ، لكن الدراسة الأدبية العربية لم تولها أي اهتمـام بالقيـاس إلى باقي المكونات .

يـظل حديثـنا عن الصيغة نـاقصاً مـا لم نكمله بـ «المتكلم» أو المرسـل الـذي قـدم الصيغة ، وذلك ما سنحاول الآن معاينته من خلال حديثنا عن الراوي أو الصوت السردي أو بكلمة من خلال تحليلنا لما نسميه بالرؤية السردية في الخطاب الروائي .

الفصل الثالث

الرؤية السردية في الخطاب الروائي

1 ـ تقديم نظري .

2 ـ تمفصلات الرؤية السردية الكبرى .

3 ـ تمفصلات الرؤية السردية الصغرى

4 ـ خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات .

5 ـ الرؤية السردية بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي .

6 ـ الرؤية السردية في خطاب الرواية العربي .

I ـ تقديم نظري

1 ـ تمهيد :

1.1 . في عرضنا للآراء والتصورات الذي مهدنا بها الفصلين الأول والثاني حول الزمن والصيغة في الخطاب الروائي ، عانينا بشكل رئيسي من قلة هذه التصورات وندرتهما . لكننا فيما يتعلق بما نسميه بـ «الرؤية السردية» ، كانت معاناتنا أشد . إننا لم نجد أنفسنا أمام شُحٍّ الدراسات أو قلتها سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي . رأينا على العكس من ذلك كثرة الأبحاث والنظريات والاتجاهات . ومن بدايات هذا القرن إلى يومنا هذا تتزايد الدراسات وتتغذى بالجديد تنقيحاً وإضافات كمياً ونوعياً في فرنسا وانجلترا وأمريكا والاتحاد السوفياتي . . .

إن مصدر الصعوبة يعود بالأساس إلى كيفية التعامل مع هذا المكون الخطابي . وليس من اليسير تذليلها واتخاذ موقف محدد منها . غير أننا عملنا جاهدين على تجاوز ما يطرحه هذا المفهوم المركزي في الخطاب الروائي من مشاكل بعد طول تفكير وامعان نظر . وسنحاول في هذا التقديم النظري التعرض لما عرفه هذا العنصر من تطور منذ بدايات هذا القرن إلى يومنا هذا . وخلاله سنركز ما أمكن على أهم التصورات وأكثرها غنى وتقدماً على صعيد التحليل السردي . وبعده نقدِّم ما انتهينا إلى تكوينه من تصور لِتتاحَ لنا بعد ذلك إمكانية الانتقال إلى تحليل الخطاب الروائي العربي ، على غرار ما سرنا عليه في الفصلين السالفين .

2.1 . من دواعي كثرة الدراسات حول هذا العنصر ، وتضارب الآراء في التعامل معه ارتباطه بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي . وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام ، وذلك على اعتبار أن الحكي يستقطب دائماً عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه . هذان العنصران هما : القائم بالحكي ومتلقيه ، وبمعنى آخر الراوي والمروي له . وتتم العلاقة بينهما حول ما يُرْوَى (القصة) . إنهما معاً عنصران خطابيان! فلا غرو إذن أن نجد العديد من الباحثين الذين يودون تقديم نظرية للسرد ينطلقون من هذا

المكون ، ويجعلونه مدار أبحاثهم ودراستهم ، ما دام يتصل بأهم مكونات الخطاب السردي . وأكثرها تدليلاً على خصوصيته بالمقارنة مع باقي الأنواع الأدبية .

3.1. عرف هذا المكون بتسميات عديدة منذ أن تم توظيفه . بل إنه اتخذ مراراً بعد لفظ محوري وأصبحت له مجموعة لفظية تدور في فلكه كلما تم التعامل معه . وهذه الخاصية لم تتح لأي من المصطلحات المركزية التي استعملت في تحليل الخطاب السردي ، واختيار هذا الإسم أو ذاك كان في أحيان كثيرة محملاً بدلالات أو أبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذاك ، وفق تصوره الخاص ونظريته التي ينطلق منها . من هذه التسميات التي عرف بها : وجهة النظر ـ الرؤية ـ البؤرة ـ حصر المجال ـ المنظور ـ التبئير . ولعل مفهوم «وجهة النظر» هو الأكثر ذيوعاً وبالأخص في الكتابات الأنجلو ـ أميركية . إن «وجهة النظر» في مختلف التعريفات التي تتبعناها ، تركز في معظمها ، رغم بعض الفروقات البسيطة ، على الراوي الذي من خلاله تتحدد «رُؤْيَتُـ» ـهُ إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه ، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضاً ـ في علاقته بالمروي له ـ تبلغ أحداث القصة إلى الملتقى أو «يراها» . لهذا السبب نستعمل «الرؤية» ونضيف «السردية» لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب ، وسنبين عند عرض تصورنا لماذا نختار هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات المستعملة ، وبأي هدف .

4.1. تبين لنا من خلال رصد تطور هذا المفهوم تاريخياً في الكتابات النقدية مروره بمرحلتين أساسيتين في تقديرنا . الأولى بدأت مع النقد الأنجلو ـ أمريكي منذ بدايات هذا القرن ، واستمرت إلى أواخر الستينات . وخلالها احتل مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي ، كما تبلور ـ نظرياً ـ منذ خلال الأبحاث والدراسات التي وظفته ، وتبدأ المرحلة الثانية مع بدايات السبعينات مع التطور الذي توج بظهور «السرديات» كاختصاص متكامل . وخلالها سيتخذ موقعه المتميز ضمن هذا الاختصاص وفق الاجراءات العلمية التي تم الانتهاء إليها .

إن هناك تداخلاً وترابطاً بين المرحلتين ، على اعتبار أن ظهور «السرديات» تم انطلاقاً من تطوير المشاريع السردية السابقة وإغناء لها بناء على ما تمت مراكماته في مجال تحليل الخطاب السردي والنظريات اللسانية بوجه عام . بل إننا سنعاين كون بعض المنطلقات العلمية التي انبنت عليها السرديات في تحليلها لهذا المكون تمت بهذا الشكل أو ذاك في الأدبيات السابقة على ظهورها كاختصاص ، كما سنبين من خلال هذا العرض .

2 ـ الرؤية السردية في النقد الروائي الجديد :

1.2. يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد

الأنجلو- أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس . وعمقه أتباعه ، وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه «صنعة الرواية» ، الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤ ية .

انطلق هنري جيمس من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل ، معيباً عليه لعبه دور محرك الدمي ، داعياً إلى ضرورة «مسرحة» الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن عَلَى القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف . . لكن هذا الاتفاق حول دور جيمس في استحداث هذا المفهوم يخرج عنه صاحبا كتاب «عالم الرواية» بِذَهَابِهِمَا أبعد من ذلك ، معتبرين جيمس غير مستحدث شيئاً[1] . ويؤكدان كون هذا التمييز قد سبق أرسطو إلى استعماله ، كما سبق فلوبير إلى توظيفه . فأرسطو ينحاز إلى هوميروس وهو يكيل الثناء للقصة الهوميروسية التي لا يتدخل الراوي والشاعر في أحداثها إلا نادراً ، وتاركاً العرض للأشخاص . أما فلوبير ، فإن جيمس ، استوحى منه هذا المفهوم بعد اطلاعه على مراسلاته التي يتحدث في إحداها عن الراوي وعن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله كالاله في عملية الخلق : فهو لا مرئي وعظيم القدرة ، وغش به دون أن نراه .

إن إشارات صاحبي كتاب «عالم الرواية» إلى أرسطو وفلوبير لها أكثر من دلالة . وأهمها أن العديد من العناصر الحكائية موجودة في أي حكي لكن الزيادة تمكن في إبراز أهميتها وتجلية خصوصيتها ليصبح الانتباه وارداً في أي عمل تحليلي . وهذا ما وقع فعلاً مع هذا العنصر الذي كان لجيمس وبعده لوبوك الدور الكبير في تشخيص أهميته وإضاءة خصوصيته لكل من سيأتي بعدهما من الباحثين والمحللين . . . .

2.2. على هدى جيمس يميز لوبوك بين العرض (Showing) والسرد (Telling) ، مؤكداً أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها ، وأن في السرد راوياً عالماً بكل شيء[2] . ومن خلال قراءته لرواية «مدام بوفاري» لفلوبير يبرز أننا نجد فيها أنفسنا أمام تقديمين للأحداث . الأول : تقديم مشهدي ذو بعد درامي ، والثاني : بانورامي ذو طبيعة تصويرية . في التقديم البانورامي نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء ، أما في المشهدي فإن الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي.

لكن لوبوك لا يقف عند حدود الوصف ، بل يتجاوزه إلى الحكم من المنظور الذي مارسه جيمس ، وذلك بانحيازه إلى جانب الراوي «الممسرح» والمدمج في القصة . وعندما يرى الحدث من خلال ذهن الشخص «الممسرح» ، بالضمير الغائب ، فإن القاريء في هذه الحال ، يجد نفسه واقعاً في داخل القصة ، ونرى الأحداث من خلال هذا الذهن في الوقت ذاته الذي تجري فيه هذه الأحداث . وميزة هذا الشكل حسب لوبوك ، تكمن في أن كل

شيء هنا معروض أو ممسرح سواء كان ذلك الحدث أو الشخصية أو ذهنها . إن كل شيء يغدو موضوعياً ، عكس ما نجد في التقديم البانورامي[3] .

من هذا التمييز العام ، في إطار علاقة الراوي بالقصة ، يمكن استنتاج وجهات النظر كما يحددها لوبوك وإن بشكل غير منظم كما يمكن أن نلاحظ على الشكل التالي :

1 ـ في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارىء.

2 ـ في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غـائب ، والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

3 ـ في اللوحات ، تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات .

إننا هنا أمام أربعة أشكال سردية كما يلخصها لنا لينتفلت بوضوح من خلال :

1 ـ التجاوز البانورامي حيث هيمنة الراوي .

2 ـ الذهن المعروض حينما يتركز التقديم على شخصية محورية .

3 ـ الدراما الخالصة : حيث غياب الراوي .

4 ـ الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية[4] .

إن لوبوك حاول استيعاب مختلف وجهات النظر التي تقدم لنا من خلالها أحداث القصة ، وكما لاحظنا فانحيازه إلى تصور جيمس بارز سواء على مستوى تحديد وجهات النظر أو الحكم عليها .

3.2. بعد ثلاثين سنة على ظهور «صنعة الرواية» يأتي فريدمان مستوعباً وملخصاً للآراء السابقة حول «الرؤية» ومنظماً تصوره الذي يقيمه بدوره على أساس التمييز بين العرض والسرد ، بناء على درجة موضوعية إرسال القصة . وإذا كنا نتبين بصعوبة تصنيف لوبوك ، فإن فريدمان يقدم لنا تصنيفاً لوجهات النظر أكثر تنظيماً ووضوحاً . يضم هذا التصنيف هذه الأشكال:

1 ـ المعرفة المطلقة للراوي ـ المرسل : وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة ، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل .

2 ـ المعرفة المحايدة : وهذه الوجهة تختلف نسبياً عن الأولى . فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً ، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات .

3 ـ **الأنا الشاهد** : نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع .

4 ـ **الأنا المشارك** : تختلف هذه الوجهة عن سابقتها لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية .

5 ـ **المعرفة المتعددة** : هنا نجدنا أمام أكثر من راوٍ . والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات .

6 ـ **المعرفة الأحادية** : عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها .

7 ـ **النمط الدرامي** : هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها ، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال .

هذه هي الأشكال السردية كما يعرضها لينتفلت[5] بخصوص تصنيف فريدمان لوجهات النظر ، لكن روسم كيون تضيف شكلاً ثامناً .

8 ـ **الكاميرا** : **وتتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم[6] .**

ما يتميز به تصور فريدمان لوجهة نظره هو التنظيم من جهة، والشمول من جهة ثانية . إنه حاول تقديم مختلف الرؤ يات ، رغم أننا نعاين بجلاء أن بين العديد من الأشكال السردية المقدمة فروقات بسيطة جدّاً . وهذا ما أضفى على تصنيفه كثرة الأشكال.

4.2. إذا كان تصنيف فريدمان لوجهات النظر طويلاً ومفصلاً أكثر من اللازم ، فإن باحثاً فرنسياً حاول اختزال ما أسماه بـ «الرؤيات» اختزالاً دقيقاً ، إذ جعلها لا تتجاوز ثلاث رؤ يات . وكان لتصنيفه أثره الأكبر في العديد من التصنيفات اللاحقة كما كان له دور هام في إعطاء هذا المكون السردي أبعاداً جديدة اغتنى بها هذا المفهوم ، وجعله أكثر قبولاً لاحتلال موقعه المركزي ضمن تحليل الخطاب الروائي . هذا الباحث هو جان بويون . ولقيمة كتابه وتصوره ، سنتعرض لوجهة نظره حول الرؤية بنوع من التفصيل الذي لا يُخِلُّ بما نتوخى .

1.4.2. إن كتاب جان بويون «الزمن والرؤية»[7] يعتبر بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤ ية السردية بنوع من الانسجام والتكامل . ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الاشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة ، أو مع إدخال

بعض التعديلات على بعض مصطلحاته .

انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس ؛ ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات هي :

1 ـ الرؤية مع . 2 ـ الرؤية من الخلف . 3 ـ الرؤية من الخارج . إننا هنا لا نجدنا هنا ـ كما رأينا مع لوبوك وفريدمان ـ أمام الحديث عن نوعية الراوي أو أسلوب التقديم . إننا أمام مصطلح محدد «الرؤية» وأنواعاً معينة «مع ـ من الخلف ـ من الخارج» ، فكيف تم تحديد هذه الرؤيات وأنواعها؟

2.4.2. في الفصل الأول من الكتاب الذي يعنونه بـ «الرواية وعلم النفس» يتحدث بويون عن العلاقات القوية التي تربط بينهما . فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا ، فإن الروائي يعرفنا بالآخرين . يتجلى هذا الآخر في الرواية حين يبدو لي بطلاً ، وأبدو أنا (كقارىء) ذاتاً . «عندما يكون البطل يحكي عن نفسه ، تكون الذات تحلل نفسها» (ص 45) . ومن خلال هذه الصلة تبدو العلاقة بين الرواية وعلم النفس .

وبعد أن يعطي للخيال دوراً أساسياً ، وينحي عنه الدلالة العامة المعطاة له ، وهو يلح على استعماله المستقلّ في تعزيز إدراكنا للأشياء ، ينتهي إلى أن للخيال وظيفة هامة ، تكمن في كونه يجعل ما يمثله لنا هذا الخيال حاضراً ، باعتباره أساساً أي «رؤية» (ص 49) . يؤكد بويون على ذلك ، انطلاقاً من «السيرة الذاتية» التي يتجسد فيها الشكل الأكثر ملاءمة للربط بين علم النفس والرؤية ، فهي أكثر ملاءمة لأنها تتقدم إلينا كفهم للذات في الشكل الروائي ، وهي غير ملائمة في الوقت نفسه لأن الخيال لا يتدخل في فهم هذه الذات .

3.4.2 بناء على ذلك ، يميز بين شكلين للسيرة :

أ ـ **الذكريات (souvenirs)**: التي يعمل الكاتب جاهداً على أن تكون «مع» ما هُو عليه .

ب ـ **التذكارات (mémoires)**: التي يعمل الكاتب جاهداً على أن يعيد رؤيتها ، ليحكم عليها ليحققها ، ويجادلها ، وهذا يفترض أنه ينشطر عن ذاته ، وينظر إليها «من الخلف» .

وبعد هذا التمييز يؤكد كون «المذكرات» journal تشبه «التذكارات» في طريقة حكيها المتسلسلة مع مراعاة الجانب المنطقي للقصة ، من جهة ، وتشبه «الذكريات» في جهلها نهاية بعض الأشياء ، بما أن ما يُحْكَىٰ اختير لقيمته الدالة أكثر من أهميته في توالي الأحداث . لذلك تبدو المذكرات في رأي الباحث أقرب إلى التذكارات منها إلى الذكريات ، الشيء الذي يجعل كاتب المذكرات ، وهو في الحاضر ، يحكم على الذات ،

وهو منشطر عنها ، ناظراً إليها «من الخلف» .

يستنتج ، بناء على ذلك ، أننا نرى هنا حالتين أساسيتين تجاه الذات :

أ ـ «مع» : avec .

ب ـ «من الخلف» : par derrière .

وأن المذكرات التي تمثل جهداً لامتلاك الذات في الحاضر ، تظل رؤيتها «من الخلف» ص 64 .

نعاين إلى الآن كيف تم الكشف عن الرؤيتين «مع» و«من الخلف» من خلال الانطلاق من السيرة الذاتية كنوع سردي ، ومن علم النفس كمجال معرفي . فكيف يتم الكشف عن الرؤية الثالثة من الخارج» في علاقتها بالسالفتين؟

4.4.2. في الفصل الثاني من الكتاب ، ينطلق الباحث من «الرؤية مع» ، ويحددها بقوله ، إننا هنا نختار شخصية محورية ، ويمكننا وصفها من الداخل ، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها . إن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية ، وفي الواقع تغدو هاته الشخصية «مركزية» ليس لأنها ترى في المركز ، ولكن فقط لأننا من خلالها نَرَى الشخصيات الأخرى ، و«مع»ـها نعيش الأحداث المروية . وفي علاقة هذا بـ«الخيال» يتساءل: أي نوع من الخيال يفترض هذا؟

يجيب ، بأنه الخيال الذي يدفعنا إلى «مع» من يجب أن نكون . وبما أنه لا يمكننا أن أكون ـ في الحقيقة ـ إلا مع نفسي ، فإنه في وصفي لذاتي فقط يمكنني أن أكون واثقاً من أنني لن أتعدى حدودي ، وعبر التحليل الذي أقوم به ، أوجد في ذاتي ما أتخيلني سأجده (ص 74 - 75) . لذلك فالفهم الذي يفترضه هذا النوع من الروايات عند القاريء هو الفهم العاطفي قبل كل شيء: إنني «مع» ما أفهمه «هكذا» ، إن الرؤية هنا ليست «رؤية لـ» (vision de) ، ولكنها «رؤية انطلاقاً من. . . » (vision à partir de) .

أما في الرؤية الثانية «من الخلف» فالكاتب (بويون لا يتحدث عن الراوي) ينفصل عن شخصيته ، ليس من أجل رؤيتها «من الخارج» ، رؤية حركاتها ، والاستماع إلى أقوالها ، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية . والراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهم ، كإله دائم الحضور ، ويسير بمشيئته قصة حياتهم . وإذا كان هذا عيباً ، فإن ستاندال وبلزاك لا يقعان في هذا ، لأن تَدَخُّلَهُمَا النفسي يجعلنا نحس وكأن ذلك جُزْءٌ من حياة الشخصيات الداخلية. ونجد الشيء نفسه عند دوستويفسكي الذي يضع شخصياته إزاء بعضهم البعض . والفهم الذي تتيحه لنا هذه الرؤية

يتم من خلال وصف سلوك الشخصيات ، لكن هذا الوصف لا يؤدي بنا إلى الفهم النفسي للشخصيات ، بل العكس هو الذي يفترضه، أو أكثر من ذلك يلغيه (ص 102) .

أما الرؤية الثالثة والأخيرة فهي «الرؤية من الخارج» (vision du dehors) . والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ مادياً ، وهو أيضاً ، المنظور الفيزيقي للشخصية ، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثاً .

هذه العناصر الثلاثة يتداخل فيها الخارجي بالداخلي . وفيها يكون الخارجي متجلياً للداخلي ، على اعتبار كل شيء له دلالاته في إطار هذه العلاقة . ويستنتج بويون بناء على ذلك ، أن هذه الرؤية تضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النفسية ، لأن كل شيء فيها موصوف مادياً وموضوعياً . ومن خلالها ، يكون فهم القارىء موضوعيـاً ، لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد ، ويعتبر تبعاً لهذه الرؤية «دوس باسوس» روائي «السلوكية» .

مع بويون كما لاحظنا من خلال هذا العـرض نعاين بجـلاء تميزاً وتعمقـاً في تحليل الرؤيات من المنظور الذي ينـطلق منه البـاحث ، كما نـلاحظ انسجامـاً كلياً بين مقـدماتـه السيكولوجية وتصنيفاته وطرائق الكشف عنها . ولعل هذا ما أغرى العديد من الباحثين بالسير على منواله في تبني التصنيف الثلاثي وتوزيعه للرؤيات ، وإن كانوا يفـرغونهـا من أبعادهـا السيكولوجية المحملة بها[8] .

5.2 . في سنة 1955 سعى شتانـزل إلى إقامـة نمذجـة سرديـة انطلاقـاً من حديثـه عن المنظور والصوت . وكان الهدف المركزي تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي ، من خلال محاولته البحث عن قوانين كلية . إن عمله يختلف اختلافاً كبيراً عن غيره من النقاد ، وكان الأولى تأجيل الحديث عنه إلى النقطة التالية التي خصصناهـا للسرديـات ، لكن دفعنا إلى إدراجه هنا ، هـو كون مشـروعه الـذي طرحـه في أواسط الخمسينات سيعـدله ويغنيـه في الستينات وأواخر السبعينات، كما بين ذلك لينتفلت وبول ريكور .

انطلق شتانزل من الدور الذي يتكلف به الراوي في إرسال القصـة من خلال هيمنـة أحد الشكلين الأساسيين : السرد أو العرض ، أو ما أسماه بـ «الـطبيعة الـوسيطة» التي من خلالها يتواصل الراوي مع المروي له . هذا الوسيط يعـطيه مصـطلح «المقام السـردي» ، ويوضح أننا أمام ثلاثة مقامات سردية :

أ ـ الوسيط الأول يتجلى من خلال الـراوي الذي يفـرض منظوره من عـل . يسمي شتانزل هذا الشكل الأول بـ «الراوي الناظم» (auktoriale) .

ب ـ الوسيط الثاني يبرز من خلال ما يسميه هنري جيمس بالراصد (reflecteur) وهو

شخص يفكر ويحس ويدرك ، لكنه لا يتكلم مثل الراوي ، إنه واحد من الشخصيات ، لكن القاريء يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه . إننا أمام الراوي الفاعل (personale) .

جـ ـ في الوسيط الأخير يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات ، ويتكلم بضمير المتكلم ، وهو واحد من شخصيات القصة : الراوي المتكلم (ich)[9] .

من خلال هذا النموذج الذي يقيمه شتانزل يتضح لنا بجلاء طموح الباحثين منذ أواخر الأربعينات وأواسط الخمسينات إلى طرح تصورات أكثر تجريداً وتعميقاً . لكن هذا الطموح سوف لن يتبلور إلا لاحقاً في قراءات تسعى لتجاوز العوائق البنيوية التي تحول دون إنجاز تصور أكثر انسجاماً ووضوحاً.

6.2. في أوائل الستينات تظهر دراسة هامة حول النقد الروائي من وجهة بلاغية ، قام بها وين بوث . ومن بين أهم النقط التي ركز عليها في دراسته حول «بلاغة الرواية» وجهة النظر والمسافة ، أو كما أسماها «أنماط السرد»[10] .

حاول بوث تجاوز عمل بيرسي لوبوك وفريدمان ، من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تنظر إلى القصة من خلال الضمير الذي تُرْوَىٰ به (متكلم / غائب) . وانطلاقاً من هذا التمييز تتحدد نوعية الرؤية أو وجهة النظر . ومن خلال أمثلة من الروايات يكشف أن الضمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد الرؤية . ففي رواية «السفراء» الهنري جيمس نجدنا أمام ضمير الغائب، لكن الرواية أقرب ما تكون إلى رواية ضمير المتكلم لأن «ستريذر» يَسْرُدُ في أماكن كثيرة من الرواية قصته هو.

يُمَيز بوث بعغ ذلك بين نوعين من الرواة : المشاركون في القصة المحكية كشخصيات من جهة ، وغير المشاركين من جهة ثانية . وعلى أساس هذا التمييز يوضح نوعية الرواة انطلاقاً من علاقتهم الترابطية مع القصة على هذا الشكل:

1 ـ **الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب)** ، ويتواجد في أية رواية كيفما كان نوعها حتى وإن كانت سيرة ذاتية. وحتى لو كان هناك راو آخر مشارك. إنه الكاتب الضمني المختفي في الكواليس ، وهو ليس الكاتب الإنسان ، أو كما يقول بارت إنه من ورق وليس من لحم ودم .

2 ـ **الراوي غير المعروض (غير الممسرح)**: وهو الراوي الذي يشتبه علينا، والكاتب الضمني إذا لم يبد لنا أن الرواية تعتمد ذلك الكاتب ، لأنه من الضروري أن تكون هناك وساطة بيننا كقراءة وأحداث القصة.

3 ـ **الراوي المعروض (الممسرح)** : وهو كل شخصية مهما بدت متخفية ، وتتداول

الحكي ، وتعرض نفسها ، بمجرد ما إن تتحدث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب . وضمن هذا النوع سنجد أنواعاً من الرواة:

أ - **الراصد** (كما يسميه جيمس): وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح ، ويستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القاريء ليعرفها بجلاء .

ب - **الراوي الملاحظ** (أو الشاهد): الذي سيرد عن طريق المشهد أو التخليص .

جـ - **الراوي المشارك**: الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات .

ثم ينتهي بعد ذلك إلى تبيين درجة الوعي من حيث حضوره أو عدمه عند الراوي الملاحظ أو المشارك، ودرجة الثقة سلباً أو إيجاباً، وإلى التمييز بينهما على المستوى وإلى إقامة «حوار ضمني» داخل أي عمل روائي بين الكاتب والراوي والأشخاص والقاريء ، مؤكداً على أن أي عنصر من هذه العناصر يمكنه أن يتجاوب مع أي منها ، كما يمكنه أن يتناقض وبالمطلق مع أي عنصر حول أي نمط من القيم أو الأحكام الأخلاقية أو الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية، أي ما يسميه بصفة عامة بـ «المسافة».

إن أهم خاصية نجدها في تصنيف بوث هي الدقة في التمييز لديه بين صور تجليات الراوي ، ولعل أهم إضافة للحقل السردي تتمثل في استعماله لمصطلح «الكاتب الضمني» تمييزاً له عن الراوي . غير أن البُعد البلاغي الذي يحدد تصوره حال بينه وبين البحث عن قوانين عامة . وهو نفسه يصرح باستحالة ذلك . إن بوث ظل مشدوداً إلى الكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقاريء وما يرمي إليه الأول من نقل قِيَمِهِ إلى الثاني بهدف التأثير عليه . ولهذا السبب تحدثنا في هذه النقطة «الرؤية السردية» عنه من وجهة نقدية ، وعلينا الآن أن نبحث في كيفية تعامل السرديين مع هذا المكون المركزي في الخطاب الروائي .

3 - الرؤية السردية والسرديات :

1.3 . على غرار ما رأينا مع شتانزل عمل السرديون على طرح مفهوم الرؤية السردية من زاوية تختلف بهذه الدرجة أو تلك عن الطروحات السابقة. ومنذ أوائل السبعينات أمكننا الحديث عن نزوع علمي في تحليل الخطاب السردي . وأول باحث يواجهنا في هذا النطاق ستيفان تودوروف الذي حاول موقعة هذا المفهوم كمقولة سردية ضمن مقولتين أخريين جعلهما مدار تحليل الخطاب السردي بوجه عام ، والخطاب الروائي بوجه خاص .

في سنة 1966 قام تودوروف بالتمييز بين الحكي كقصة وكخطاب . ومن خلال موازاته بين الجملة والخطاب على صعيد التحليل أبرز إمكان تحليل الخطاب السردي من جهة

الزمن والصيغة والجهة كمقولات للحكي انطلاقاً من استيحاء اللسانيات .

اعتبر تودوروف جهات الحكي (aspects) في معناها الأصلي الدال على الرؤ ية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعاً لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي.

يستعيد تودوروف تصنيف بويون للرؤ يات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي هكذا :

1 ـ الراوي > الشخصية (الرؤ ية من الخلف) : حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2 ـ الراوي = الشخصية (الرؤ ية مع): وهذه الرؤ ية سائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات .

3 ـ الراوي < الشخصية (الرؤ ية من الخارج) : معرفة الراوي هنا تتضاءل ، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي ، وهذه الرؤ ية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية .

إن هذه الرؤ يات الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر ، تعميماً، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية ، كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد[11] .

2.3 وفي كتابه «الأدب والدلالة»[12] يسترجع تودوروف الخطاطة السالفة نفسها ، لكنه لا يسمِّيها هذه المرة بـ «جهات الحكي» ولكن «رؤ ياته» . ويقسمها إلى ثلاث رؤ يات ، كما رأينا ، ويردفها بالحديث عن «سجلات الكلام» التي كان قد أسماها سابقاً بـ «صيغ الخطاب» .

ما يمكن استنتاجه في عمل تودوروف هو أن مفهـوم «الرؤ ية» بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي ، وهو بدوره يشدد على هذا العنصر ويبين أهميته في التحليل وقيمته الابداعية منذ «لاكلو» في القرن الثامن عشر إلى الوقت الراهن ، وسيعمل لاحقاً على تطوير تصوره لهذه الرؤ يات .

3.3. مع أوسبنسكي الباحث السوفياتي تطرح «وجهة النظر» بطرق جديدة وطموح كبير منذ بداية السبعينات، وبخلاف تودوروف الذي يعتبر الجهات أو الرؤ يات مقولة من مقولات الحكي، نجد أوسبنسكي يرى أن «وجهة النظر» تتصل اتصالاً وثيقاً «بتوليف» العمل الفني

بصفة عامة . ولما كان هدفه صياغة مشروع نظري مرتبط بنمذجة الممكنات التوليفية ، من خلال ما يسميه «بويطيقا التوليف» ، فإنه انطلق من أجل ذلك من «وجهة النظر» ، ما دامت تتيح للفنان فرصة توظيف وجهات النظر وتنويعها داخل العمل الذي يتجسد ، على مستوى بنائه ، من خلالها[13].

إنه معنى أكثر شمولية من المعنى السابق الذي رأيناه مثلاً عند تودوروف . وهذا المعنى هو الذي رأيناه تقريباً مع شتانزل وهو ينطلق من «المقامات السردية» ، ومع لينتفلت وهو ينطلق بدوره من «وجهة النظر» . ولما كانت «وجهة النظر» حسب اوسبنسكي تتعلق بالمواقع التي يحتلها المؤلف ، والتي انطلاقاً منها ينتج خطابه السردي ، فإنه يسعى في مشروعه النظري إلى معاينة هذه المواقع من خلال أربعة مستويات :

1 ـ المستوى الايديولوجي . (ideologique) .

2 ـ المستوى التعبيري . (Phrasiologique) .

3 ـ المستوى المكاني ـ الزماني . (spatio-temporéle) .

4 ـ المستوى السيكولوجي . (psychologique) .

وعلى أساس هذه المستويات يقيم ثنائية أساسية تتعلق بوجهة النظر الداخلية أو الخارجية . وبحسب استعمالات جاب لينتفلت ، فهو يوظفها أحياناً للإشارة إلى الموقع السردي لمركز التوجيه داخل أو خارج الفعل الروائي ، وأحياناً أخرى لتعيين عمق المنظور السردي المتجلي في الادراك الداخلي أو الخارجي للفواعل[14].

يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه المستويات أنها تأخذ معنى مقولات الحكي عند تودوروف ، وأن ما يرتبط منها بوجهة النظر أو الرؤية نجده بالضبط في المستوى الأخير (السيكولوجي) .

على صعيد المستوى الايديولوجي يتم التركيز على التقويم «الايديولوجي» ، من خلال «مواقع» مجردة تقع خارج الكتاب ، أو حسب رؤية شخصية موجودة في العمل المحلل . في الحالة الأولى نجدنا أمام وجهة نظر ايديولوجية خارجية حيث الراوي خارج القصة . أما في الحالة الثانية فالوجهة داخلية لأن الراوي شخصية مشاركة . إن التمييز هنا يتم على أساس التقابل بين داخل العالم الروائي وخارجه .

في المستوى التعبيري ، يبحث أوسبنسكي عن تحولات وجهة النظر ، والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات

ويحددها في وجهتي نظر ، في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها . في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية . وفي الثانية يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح .

أما المستوى المكاني ـ الزماني فيعاين فيه موقع الراوي مكانياً وزمانياً من القصة وشخصياتها ، ويحدده بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي . لكنه فيما يتصل بالمستوى السيكولوجي ، وهو الذي يهمنا بشكل أخص فيحدده من خلال أربعة أنماط سردية تقوم على أساس مقولتين سرديتين :

أ ـ وجهة نظر ثابتة أو متحولة .

ب ـ وجهة نظر داخلية أو خارجية .

في وجهة النظر الثابتة نجدنا حيال شكلين سرديين . في الأول كل الأحداث تقدم بشكل موضوعي ، لذلك فنحن هنا أمام وجهة نظر ثابتة وبتقديم ثابت خارجي ، وفي الشكل السردي الثاني يقدم كل حدث باستمرار من وجهة النظر نفسها بواسطة شكل إدراك الشخصية الوحيدة . لذلك فإن وصف الحالات الداخلية لا يمكن أن يكون إلا في تعالقه بهذه الشخصية . بينما الشخصيات الأخرى فلا ترى إلا من الخارج . إن سلوك الشخصية أ توصف من خلال إدراكه شخصية ب . إن الشخصية ب ، ذات إدراك خارجي في علاقتها بالشخصية أ وذات إدراك داخلي في علاقتها بنفسها .

وفي وجهة النظر المتحولة نجد الشكلين الثالث والرابع . يظهر الثالث عندما تتابع وجهات النظر ويقدم كل مشهد من وجهة نظر معينة ، لكن مختلف المشاهد تقدم من منظور أبطال مختلفين . ويقدم مثالاً لذلك من خلال الشخصية أ . من وجهة نظر الشخصية ب ، وبعد ذلك الشخصية ب من وجهة نظر الشخصية أ. لكن عندما يتم ذلك في آن واحد، فإننا هنا نلامس الشكل الرابع والأخير حيث يمكن تصور مشهد واحد يقدم من خلال وجهات عديدة وفي آن واحد ، أو عندما يقدم ذلك من خلال الراوي الذي يؤهله موقعه للنفاذ إلى أفكار شخصياته وعواطفها .

من خلال هذا المستوى السيكولوجي نجدنا أمام أربعة أشكال سردية كما لخصها لينتفلت :

1 ـ وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي .

2 ـ وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استظهار الشخصيات أخرى .

3 ـ وجهة نظر متحولة متتابعة + استبطان شخصية متحولة + استظهار باقي الشخصيات .

4 ـ وجهة نظر متحولة آنية + إدراك آني لشخصيات عديدة .

نعاين من خلال هذا العرض كون أوسبنسكي حاول تقديم وجهة نظر متكاملة حول «وجهة النظر»،لكن أهم ملاحظة يمكن استنتاجها ما انتبه إليه لينتفلت وهو كون أوسبنسكي اهتم أكثر بالتحليل العملي لوجهات النظر أكثر من اهتمامه بإقامة نظرية نموذجية، وإذا كان هذا طموح لينتفلت ، فإن أوسبنسكي قدم فعلاً مشروعاً قابلاً لأن يغتنى ويطور كما حاول ذلك لينتفلت نفسه انطلاقاً من الباحث نفسه .

4.3. مع «خطاب الحكي» لجيرار جنيت نجدنا فعلاً أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة للسرد . فهو ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة ، ومن خلال نقده إياها ، يقدم مشروعاً منسجماً مع ما سبق أن رأينا بعض مقدماته في طرح تودوروف حول تحليل الخطاب السردي باستيحاء التصور اللساني البنيوي فيما يتصل بـ «وجهة النظر» أو «الرؤ ية» ، يلاحظ جنيت بدءا طابع الخلط والابهام الذي هيمن في أعمال كل الباحثين السابقين بين ما يسميه الصيغة والصوت ، أي بين من يرى؟ ومن يتكلم؟[15] .

1.4.3. يكشف جنيت عن هذا الخلط في تصنيف كلينت بروكس وروبرت وارين اللذين لا تظهر عندهما «وجهة النظر» التي يسميانها «بؤ رة السرد» إلا في خط عمودي حيث تكون إما محللة من الداخل أو مشاهدة من الخارج ، والتي يخلطانها مع «الصوت» (هوية الراوي) في خط أفقي حيث يكون الراوي حاضراً كشخص في الحدث أو غائباً عنه ، دون أن يضعا أي فرق فعلي بين نقط التقاطع بين وجهة النظر الداخلية عند البطل الذي يحكي القصة في حالة الراوي الحاضر والعارف ، والذي يحكي القصة كراو غائب ، وبين وجهة النظر الخارجية حيث الراوي الشاهد يحكي قصة البطل في حالة الراوي الحاضر ، والكاتب الذي يحكي القصة من الخارج في حالة الراوي الغائب .

ويوضح الشيء نفسه (الخلط) لدى شتانزل من خلال الروايات التي استشهد بها أن المقام السردي الفعلي والمتكلم لا علاقة لهما بوجهة النظر باعتبار بطلي النموذجين المقدمين يحتلان نفس موقع الرؤ ية . لكن الفرق بينهما يكمن في أن أحدهما راو حاضر ، والآخر غائب عن القصة .

وفي إطار الكشف عن نفس الخلط يبرز تعقيد تصنيف فريدمان الثماني الأنماط فيعيد تلخيصها ليبتدىء الخلط واضحاً من خلال :

1 ـ نمطان للسرد تتجلى منهما «المعرفة بكل شيء» بتدخل الراوي أم عدمه .

2 ـ نمطان للسرد بضمير المتلكلم : الأنا الشاهد والأنا المشارك .

3 ـ نمطـان للسرد بالمعرفة الكلية المتعددة أو الأحادية .

4 ـ نمطان للسرد الموضوعي التام حيث الصيغة العرضية والتصويرية من جهة ، والتسجيل البسيط والتام بدون اختيار أو تنظيم من جهة ثانية .

يستنتج جنيت بعد هذا أن النمطين الثالث والرابع لا يختلفان عن بقية الأنماط إلا بكونهما مصاغين بالضمير المتكلم ، كما أن النمطين الأول والثاني (تدخل الكاتب أو عدمهما)، يرتبط فعلهما بالصوت لا بوجهة النظر . ثم ينتقل إلى «وين بوث» الذي ينطلق من التأكيد على قضايا الصوت في تمييزه بين الكاتب والكاتب الضمني والراوي «الممسرح» وغيره متسائلاً إلى أي حد نجا بدوره من هذا الخلط ، منتقلاً إلى «برتيل روبيرجو» الذي يستعيـد تصنيف «شتانتـزل» مضيفاً إليـه مقـامـاً سرديـاً رابعاً : الحكي ذو الأسلوب الموضوعي .

من هذا الكشف الذي قام به جنيت يستخلص أهمية مراعاة معطيات الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السردية ، لكن أن نخلط بينهما تحت إسم «وجهة النظر» فهذا شيء لا يمكن قبوله ، ويقدم نموذجاً مستساغاً قيماً أقدم عليه «بويون» وهو يتحدث عن «الرؤ يات» أو «تودوروف» عن الجهات أولاً والرؤ يات بعد ذلك حيث تم تجنب هذا الخلط .

2.4.3. بناء على عمل بويون وتودوروف يقدم جنيت تصوره ، وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل «الرؤ ية» و«وجهة النظر» وتعويضها بـ «التبئير» الذي هو أكثر تجريداً ، وأبعد إيحاء للجانب البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات . ويقيم بدوره تقسيماً ثلاثياً للتبئير :

1 ـ **التبئير الصفر أو اللاتبئير** : الذي نجده في الحكي التقليدي .

2 ـ **التبئير الداخلي**: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً .

3 ـ **التبئير الخارجي** : الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية .

نلاحظ بجلاء كون جنيت يحافظ على نفس التقسيم الثلاثي ، لكنه يعمق هذا التقسيم وهو يجلي التبئيرات في علاقتها بعضها ببعض والتحولات التي تعرفها داخل العمل الروائي . كما أنه من خلال حديثه عما يسميه بالخروقات المنعزلة يجلي ما يتصل بالإخبارات الزائدة أو الناقصة ثم يحلل كل منهما من خلال ربطه بالتبئيرات في علاقتها بالقاريء .

3.4.3. يموقع جيرار جنيت حديثه عن التبئير ضمن المكون السردي الثاني «الصيغة» الذي يقسمه كما سبق أن رأينا في الفصل الثاني إلى «مسافة» و«منظور» ، بينما يدرس الفصل الثالث ما يسميه بـ «الصوت» . وفي تسجيلنا لهذه النقطة نود توضيح نقطتين هامتين. تتجلى الأولى في كون جنيت يختلف عن تودوروف الذي يعتبر «الرؤ يات» مكوناً مستقلاً ، بينما يعطيها جنيت دوراً ثانياً إلى جانب المسافة ، وتبرز النقطة الثانية في كون تمييزه هذا تعرض للانتقاد ، كما أننا في تصورنا للرؤ ية السردية سنعتبرها مُكَوِّناً مختلفاً عن الصيغ كما حددناها ، وتتضمن الصوت على خلاف تصوره كما سنوضح .

5.3 . في الطبعة الثانية لكتاب «البويطيقا» لتودوروف يعدل المفهوم ويطوره انطلاقاً من تصور جنيت ، لكن تودوروف يظل محتفظاً بصفة الرؤ ية مكوناً مختلفاً عن الصيغة ولا يدخل في إطارها ، وإن تحدث عنها في صلتها بـ «الصوت السردي» كما سنتبع ذلك في تحليلنا .

غير أن أهم إضافة يمكن تسجيلها في هذا النطاق انطلاقاً من «المعرفة» الذاتية أو الموضوعية التي نصبح نملكها من خلال الأحداث المقدمة .

إن هذه المعرفة أو هذا الادراك يتعلقان معاً بالمدرَك والمدرِك كما يتقدمان لنا من خلال الإخبار وإن المدرَك يرتبط بالمعرفة الموضوعية والمدرِك بالذاتية . وهما معاً من خلال هذه المعرفة يتصلان بكمية الاخبار التي يدركها المتلقي ، إن الجانب الكمي يرتهن إلى ما يسميه بـ «اتجاه» عمل البناء نحو القاريء . أما الجانب الكيفي (كيفية الآخبار التي يتلقاها القاريء) فيسميه بـ «علم» أو معرفة القاريء . وهذا الجانب الثاني يميز ضمنه بين ما يسميه الاتساع أو زاوية الرؤ ية وما يسميه «بعمقها» وزاوية الرؤ ية يمكن تقسيمها قسمين: زاوية خارجية تتجلى في وصف الأحداث وتقديمها دون تعليق أو تأويل وداخلية يتم فيها تقديم أفكار الشخصية ودواخلها ، أما العمق فيتعلق بدرجة النفاذ إلى أعماق الشخصية وحتى لا شعورها الذي لا تدركـه هي نفسها . وبعد أن يحلل مقطعاً من التربية العاطفية لفلوبير يتحدث عن فروع الرؤ يات من حيث الأحاديث والتعدد والثبات والتحول[16] .

6.3 . من القراءات الهامة لمشروع جنيت النظري بصفة عامة وحول «التبئير» خاصة ، نجد محاولة ميك بال التي سعت إلى إقامة نموذج جديد لنظرية التبئيرات ، من خلال قراءة ونقد مشروع جنيت[17]. تنطلق الباحثة من التأكيد على ما بَنَىْ عليه جنيت تصوره السردي وهو يميز بين الصوت والصيغة، معترفة بأنها كانت ضحية هذا الخلط على غرار الباحثين الذين انتقدهم جنيت . معتبرة هذا الخلط والكشف عنه يميز بين عنصرين : ما قبل جنيت وما بعده ! وتنبري بعد ذلك لتوضيح وجهة نظرها حول هذا التمييز انطلاقاً مما مارسه جنيت

تحت عنواني الصوت والصيغة .

سبق لنا في تقديم الفصل الثاني الخاص بالصيغة أن أوردنا جزءاً من انتقاد «ميك بال» لتصور جنيت وتقسيماته (8.2) ، وسنحاول الآن التركيز فقط على ما يرتبط بما أسماه جنيت بـ «التبئير» تحت عنوان «المنظور» .

1.6.3. تسجل «بال» أولاً أن جنيت رغم كونه يقدم «التبئير» بديلاً عن باقي المصطلحات الموظفة ، فإنه لا يقدم لنا أي تعريف له . لكن المصطلحات المستعملة مثل وجهة النظر ـ حصر المجال ـ الرؤ ية ، ليست مترادفة وتضيف جنيت دليل على ذلك . نعاين ذلك ـ تقول بال ـ في أن النوع الأول (التبئير الصفر) والثاني (التبئير الداخلي) يأخذان معنى «حصر المجال» عند جورج بلان . إذ فيهما معاً نجد معرفة الراوي إما كلية أو مقتصرة على بعض الشخصيات ، وتبعاً لذلك فهناك في الحالتين شخصية «انطلاقاً منها» يقدم الحكي ، هذه الشخصية نسميها المُبَأَّر. أما النوع الثالث (التبئير الخارجي) فيتميز عن الثاني ، لأن الأمر لا يتعلق بحصر المجال ، ولكن بقلب الوظيفة ، هناك شخصيات مبأرة أيضاً ، لكن من الخارج . تخلص «بال» من وراء ذلك إلى استنتاج أن النوعين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي «من يرى؟» : ففي الأول يرى الراوي أكثر من الشخصيات . وفي الثاني يرى «مع» الشخصيات ، أما العلاقة بين الثاني والثالث فليست من الطبيعة نفسها . إذ في الثاني نجد الشخص المبأر يرى ، لكننا في الثالث نجده يرى ، إن التمييز لم ينطلق من الترهينات التي ترى فقط ، ولكن أيضاً من «موضوعات» الرؤ ية ، ولو أن جنيت تضيف «بال» ميز بين «التبئير على» (focalisation sur) و«التبئير بواسطة» (focalisation par) لتجاوز المشاكل التبئيرية التي أثيرت بين علاقة «باسبارتو» و«فيلياس فوغ»(ص 113) .

2.6.3. وتلاحظ أيضاً أن جنيت في تمييزه يقول مثلاً : «الراوي يقول أكثر مما تعرف الشخصية. . . .» ، في هذا التعبير يترابط القول والمعرفة أي الصيغة والصوت ، ومعنى ذلك أن تمييز جنيت بينهما يغدو أقل جذرية مما يبدو ، وبعد أن يستدرك أهمية هذا التمييز تلح على أن يتم ذلك لكن شريطة أن يعاضده تمييزاً آخر بين الذات والموضوع .

بإدخالها لهذين العنصرين تعيد «بال» النظر في الترهينات السردية التي كانت تتصل سابقاً بالترهين السردي الذي يبدو من خلال الراوي وتبدأ بتعيين أنواع الشخصيات في الخطاب السردي . وتبين بعد ذلك أن الشخصية في الخطاب تصبح قابلة لأن نـأولهـا ونحكم عليها من خلال القراءة ، أي أنها تصبح «مقروءة» و«مرئية» للقاريء . إن القاريء «يرى» الشخصية بواسطة ترهين آخر يراها ، ومن خلال رؤ يته إياها يريها للقاريء. تسمي «بال» هذا الترهين بـ «المُبَئِّر» الذي نجيب عنه من خلال سؤ النا «من يرى؟» . وهذا السؤ ال

المتعلق بـ «الصيغة» هو الذي يجب تحليله أولاً قبل الانتقال إلى الشخصية المرئية ، ولما كان صعباً تحديد «من يرى» بدون اعتبار الشيء الذي بواسطته تصلنا هذه الرؤ ية أي السرد ، كان علينا قبل ذلك معرفة «من يتكلم؟» ، وهذا سؤال «الصوت» : أي الترهين السردي في طور العمل وهو يقوده المؤلف «من يكتب؟» .

3.6.3. إن النظرية السردية اغتنت كثيراً بالتمييز بين هذه الترهينات، إذ لم يبق الانتقال مباشراً من «المؤلف» إلى «الشخصية» وجنيت ترى «بال» لعب دوراً كبيراً في هذا . وتقدم لنا بعد ذلك هذه الترهينات كما تراها من خلال انطلاقها من ثنائية الذات والموضوع على النحو التالي :

1 ـ **ذات السرد** : الراوي .

2 ـ **موضوع** السرد : المسرود (المروي) .

3 ـ **ذات التبئير** : المبئر .

4 ـ **موضوع التبئير** : المبأر .

وهي ترى أنه عن طريق هذه الترهينات الأربعة يمكن تجاوز بعض المشاكل التي وقف تصور جنيت عن تجاوزها وحلها . وتتحدث بعد ذلك عن كل ترهين على حدة .

تربط بال بين المبئر والمبأر محافظة على تقسيم جنيت التبئيري وذلك عن طريق إقامتها علاقة بين الراوي والمبئر وتعرضهما معاً للتحول من سرد إلى آخر ومن تبئير إلى غيره ، وبهذا تحل «بال» مشاكل التمايز بين التبئيرين الخارجي والداخلي، كما أنها تقارب بين الصيغة والصوت من منظور جديد يراعي التمييز الذي أقامه جنيت ، وفي الوقت ذاته تبتعد عن التصور السابق الذي مَارَسَ الخلط بينهما.

7.3. عن طريق استفادته من نقد «بال» لـجنيت ، ومن استلهامه لكل الآراء السابقة حول وجهة النظر، وعلى غرار العمل الذي قام به أوسبنسكي، قدم لينتفلت من «وجهة النظر» «نموذجاً» نظرياً متكاملاً حول تحليل الخطاب السردي ، في هذا النموذج سعى لينتفلت في كتابه «محاولة لنمذجة سردية : وجه النظر»[18] إلى تقديم تصور متكامل ومختلف عن التصورات التي استعرض أهمها وأغلبها حول الرؤ ية السردية وناقشها.

من خلال تمثله لعمل شتانزل عن «المقامات السردية» ونظرية أوسبنسكي حول «بويطيقا التوليف» ، ونظرية جنيت السردية والانتقادات التي وجهت إليها مَيّز لينتفلت بين شكلين سرديين هما براني الحكي (hétérodiégitique) وجوانيه (homo diégétique). ومن خلال كل شكل سردي ميز بواسطة «مركز التوجيه» بين ما أسماه بـ «الأنماط السردية» التي

رأيناها مع شتانزل تحمل اسم الوسائط أو «المقامات» السردية، هذه الأنماط السردية هي النظمي (auktoriale) والفعلي (personale) والمحايد (neutre).

بحث لينتفلت هذه الأنماط السردية على صعيد كل شكل سردي من خلال مستويات أربعة هي : المستوى الادراكي ـ النفسي والمستوى الزمني والمستوى المكاني والمستوى اللفظي . نلاحظ بجلاء كون هذه المستويات تضارع مستويات أوسبنسكي وإن كانت مختلفة عنها[19] . وكما رأينا عندما تحدثنا عن الرؤ ية السردية عند أوسبنسكي ، نرى عند لينتفلت ما يتعلق بـ «الرؤ ية السردية» يرتبط مباشرة عند الأخير بـ «المستوى الادراكي النفسي» ، كما نجده عند أوسبنسكي مرتبطاً بالمستوى السيكولوجي .

يدرج لينتفلت في هذا المستوى ما يسميه بالمنظور وعمقه ثم أخيراً الصيغة . ويحلل هذا المستوى من خلال كل نمط سردي في كل شكل سردي، ويستعيد لينتفلت النقد الذي وجهته بال حول ذات التبئير وموضوعه في إطار التمييز بين التبئيرات لا ليميز كما فعلت بين المبئر والمبأر . ولكن ليكشف أن جنيت وغيره من الباحثين لم يميزوا بين المنظور السردي وعمقه . إننا فيما يتصل بالذات المدرِكة نتحدث عن المنظور ، لكننا في الرؤ ية من الخارج مع بويون وفي التبئير الخارجي مع جينت لا نتحدث عن الذات المدرِكة ، ولكن عن «الموضوع المدرَكة» الذي سمته بال «المبأر» . ويراه لينتفلت يتصل «بعمق المنظور» ، هذا العمق الذي يصنفه لينتفلت إلى إدراك خارجي أو داخلي محدود أو غير محدود . وهذا العمق شأنه في ذلك المنظور يختلف باختلاف الأنماط السردية الخمسة .

وهكذا ففي الشكل السردي الأول براني الحكي نجدنا أمام :

1 ـ منظور الراوي (الناظم) وإدراكان خارجي وداخلي غير محدودين (العمق) .

2 ـ منظور الراوي ـ الفاعل وإدراكان داخلي وخارجي محدوٰدان .

3 ـ تبئير الكاميرا ، وإدراك خارجي محدود. أما الإدراك الداخلي فمستحيل على مستوى العمق .

وفي الشكل السردي الثاني جواني الحكي نحن أمام :

1 ـ منظور سردي للراوي ـ الشخص (الناظم) وإدراك خارجي وداخلي موسعان للراوي ـ للشخص .

2 ـ المنظور السردي للشخص ـ الفاعل ، وإدراك خارجي وداخلي محدودان على مستوى العمق .

8.3 . مع «بيير فيتو» نستعيد أطروحات جينت حول التبئير والتطوير الذي مارسته ميك

بال، من خلال محاولته قراءة تصور بال والذهاب به بعيـداً في دراسته التي أسمـاها «لعب التبئير»[20]

انطلق أولاً من إعادة طرح المشكل مع جنيت والتعديلات التي أدخلتها بال وهي تسجـل عدم تجانس تصنيف جنيت، ذاهبة إلى التمييز بين ذات التبئير وموضوعه، وفي موضوع التبئير تميز بين «المبأر المدرك» وهو المبأر من الخارج (ما يوازيه عند جنيت التبئير الخارجي)، «والمبأر غير المدرك» الذي يمكن أن يُدرَك فقط من الداخل. وفي هذه الحال، نجدنا مع تصور ميك بال أمام موضوعين للتبئير خارجي وداخلي.

أما التبئير بواسطة الذات، فيتجلى في التبئير الداخلي انطلاقاً من «وجهة نظر» شخصية ما. وسيقابله التبئير الصفر أو اللاتبئير حيث لا يقدم أي تحديد للمنظور. وفي هذه الحالة يمكن الذهاب إلى أن سلطة التبئير يقوم بها ويعوضها الترهين السردي الذي يظهر فيه أثر الراوي أو «وجهة نظره».

يسجل «فيتو» أيضاً من خلال وصوله إلى هذه النقطة أن «بال» تخلط بين ما يتصل بالصيغة (التبئير) والصوت (السرد)، ما دامت تقوم بربط وظيفتين متمايزيتين هما وظيفة الراوي ووظيفة المبئر. وليتجاوز فيتو هذا الخلط يذهب إلى أن التبئير الذات يمكن أن يكون موجهاً (délégué) أو غير موجه بواسطة الترهين السردي نحو شخصية ما.

وهكذا يقدم لنا «فيتو» تصنيفاً يضم أربعة مفاهيم مزدوجة.

2.1. تبئير ذاتي (غير موجه) وتبئير ذاتي (موجه).

4.3. تبئير موضوعي داخلي وتبئير موضوعي خارجي.

ولما كان هذا التصنيف لا يضم كل العلاقات بينهما فهو يضمهما إلى بعضهما البعض من خلال هاتين القاعدتين المركزيتين:

1 ـ كل مبئر غير موجه يطابقه المبأر الداخلي والخارجي معاً.

2 ـ كل مبئر موجه لا يطابقه إلاّ المبأر الخارجي.

ولخص «فيتو» بعد ذلك هاتين القاعدتين في هذا الشكل:

المبئر	المبأر
مبئر (غير موجه)	مبأر داخلي
مبئر (موجّه)	مبأر خارجي

بإدخال مصطلح (اللاتوجيه) يرى «فيتو» يحل العديد من المشاكل من بينها إستعمال

الـراوي العارف بكل شيء ويحل أيضاً الخلط الذي وقعت فيه «بال»، إن المبئر اللاموجه لا يرى فارضاً «حصر مجال» خاصّ به أو «وجهة نظره» مسبقاً سواء كان هذا كمياً أو كيفياً، كما أنه في علاقته بالمبأر يعطيه هذا (اللاتوجيه) إمتياز الراوي ـ المبئر، فينتقل من خارج شخصياته إلى داخلها، إنه ليس إلا شاهداً، يصف من الخارج، ويقدم لنا أقوال الشخصيات بشكل مباشر أو غير مباشر.

يقوم «فيتو» بعد ذلك بإعطاء صورة نهائية عن «نموذجه» وهو يتحرك في إطار «لعبة التبئير» من خلال ضبطه لمختلف أنواع التحولات التي يمكن أن يعـرفها التبئيـر على النحو التالي:

«يمكن للمبئر اللاموجه أن يتطابق مع المبأر الخارجي على «س»، ويتطابق مع مبـأر داخلي على «س» الذي يمكن أن يأخذ شكل المبئـر الموجـه إنطلاقـاً من «س» إلى المبأر الخارجي على «ص». (ص 362).

ويحالول التدليل على ذلك بدءاً من تحليل مَا يمكن أن نسميه «مثال التبئير» الذي جاء به جنيت حول علاقة باسبارتو بفيلياس فوغ، وناقشتـه بال أيضاً لينتقـل بعد ذلـك إلى أمثلة أخرى.

9.3. من الأرضية نفسها تثير شلوميت ريمون كينان قضية التبئير في الفصل السـادس من كتابها «المتخيل السردي»، من خلال مقدمة هامة تعنوها بعنوان دال جداً: «التبئير و/ أو نقيض السرد» [21].

تنطلق شلوميت بدورها من المصطلح وتبين اقتناعها بـ «التبئير» وإن كانت تختلف مع جنيت في تحديدها إياه. وتثير أيضاً «الفتح» الجنيتي (نسبة إلى جنيت) حـول التمييز بين الصيغة والصوت. ونظير ما ذهبت إليه «بال»، تلح على أهميته، وإن كانت ترى أيضـاً بأن الترهينَيْن (من يرى ومن يتكلم) من الممكن أن يقوم بهما شخص واحد، يكون في آنٍ راوياً ومبئـراً. وتفسر كـون الخلط الذي مـورس سـابقـاً يعـود إلى إزدواج الـوظيفتين في العمـل السردي. وتدعو أخيراً إلى أهمية التمييز بينهما للضرورة المنهجية، وحين نقوم بالربط بينهما يجب التدقيق في ذلك (ص 72).

تتفق شلوميت مع النقد الذي وجهته بال لجنيت وتميز بين المبئر (ذات التبئير) والمبأر (موضوع التبئير). وانطلاقاً من هذا التمييز تقيم ما تسميه بـ «أنماط التبئير» من خلال معيارين أساسين هما: الموقع المرتبط بالقصة ودرجة الحضور.

حول النقطة الأولى تسجِّل أن التبئير يمكن أن يكون داخلياً أو خارجياً بالنسبة للقصة. في التبئير الخارجي نجدنا أمام الراوي ـ المبئر الذي تكون المسافـة وبينه وبين الشخصيـة

بعيدة. أما التبئير الداخلي فيتم من داخل الأحداث المقدمة من خلال الشخص ـ المبئر.

وبما أن التبئير في علاقته بالمبئر يكون داخلياً أو خارجياً بالنسبة للقصة، فإن المبأر يمكن أن ينظر إليه من الخارج أو من الداخل. يدرك المبأر من الخارج عندما يكون الإقتصار على سلوكه وأفعاله، وعكس ذلك في المبأر الداخلي عندما يقدم لنا من خلال أحاسيسه وأفكاره.

وحول درجة الحضور تبين أن التبئير يمكن أن يثبت من خلال السرد، وأن يتناوب التبئير مبئران مهيمنان، كما أنه يجب التمييز بين التبئير الثابت أو المتغير والمتعدد.

لكن شلوميت لا تقف عند حد الحديث عن التبئير كما رأينا مع جنيت أو بال أو فيتو، ولكنها تعطي للتبئير أبعاداً غير البعد الذي يكون الوقوف عنده عادة، وتسمّي هذه الأبعاد ب «أوجه التبئير»، وهذه الأوجه هي: الإدراكي والسيكولوجي.

10.3. يستعيد جيرار جنيت سنة 1983 تصوره السردي الذي أقامه سنة 1972 في كتابه خطاب الحكي، معدلاً ومنقحاً على ضَوْءِ الإنتقادات الكثيرة التي وجهت إليه ومناقشاً إياها في كتابه «خطاب الحكي الجديد» [22].

فيما يتعلق بـ «التبئيرات، عاد الباحث إلى أهم القضايا المرتبطة بالتمييز بين الصيغة والصوت ومناقشة بال له حول تصنيفه غير المتجانس. حول هذه النقطة ألح جنيت على أنه ليس هناك شخص مبئر وآخر مبأر. والمبأر لا يمكن أن يطبق إلا على الحكي ذاته. أما المبئر فإن كان يطبق على أحد، فإنه لن يكون إلا على من يبئر الحكي: أي الراوي، وإذا تجاوزنا مجال التخييل قلنا الكاتب نفسه باعتباره هو الذي يعطي هذه السلطة أَوْلاً يعطيها للراوي (ص 48).

ويحدد بعد ذلك التبئير بأنه «حصر المجال» بمعنى اختيار الإخبار السردي في علاقته بما يسمى في التقليد السردي بـ «المعرفة المطلقة» الغامضة ومصدر هذا الاختيار يتم من خلال ما يسميه «المركز» المعين موقعه (foyer situé). وهكذا ففي التبئير الداخلي يلتقي هذا المركز مع شخصية تصبح «ذات» التخيل لكل الإدراكات بما فيها هذه الذات نفسها كموضوع للإدراك (ص 50).

أما التبئير الخارجي فهو الذي يقع فيه المركز في نقطة ما من العالم المحكي. وهذه النقطة يختارها الراوي، وهي خارج أي شخصية. ومن خلالها يستحيل النفاذ إلى أعماق الشخصية.

وحول العلاقة بين الصيغة والصوت، يبين أن هذا الفصل تعرض للإنتقاد أكثر من

غيره، مثله في ذلك مثل التبئيرات التي أسالت مِدَاداً زائداً. وإذا كانت «نظرية التبئير» تعميماً لما عرف بـ «وجهة النظر»، فإن المستويات السردية «ليست إلا تنظيماً لقولة تقليدية حول «التضمين». وفي المستويات السردية حدد جنيت علاقات الحكي بعضه ببعض المتعلق بهذه الضمائر أو العلاقات: خارج الحكي (extradiégétique) وبرانيه (hetérodiégétique)، وداخل الحكي (interadiégétique) وجَوَّانيُه (homodiégétique)، رد على بعض الإنتقادات الموجه إليه حول علاقات الحكي الأول والثاني وحول «الميتاحكي» (ص 57).

وبصدد كثرة الآراء والنماذج المطروحة بخصوص علاقات الصوت بالصيغة وفق التصور الجديد الذي دشن مع جنيت يثير كون هذه العلاقة هي التي صاغها شتانزل من خلال ما أسماه «المقامات السردية» التي طرحها منذ 1955، وظل السرديون الفرنسيون غير مهتمين بها كما لاحظت ذلك دروين كون وهي تقارن بين شتانزل التركيبي وجنيت التحليلي. يقارن جنيت بين المقامات السردية عند شتانزل بتصور حول الصيغة والصوت من خلال الشكل التالي:

1 ـ المقام النظمي: براني الحكي غير المبأر.

2 ـ المقام الفعلي: براني الحكي ذو التبئير الداخلي.

3 ـ المقام المتكلم: جَوَاني الحكي.

ويلاحظ جنيت أن شتانزل بعد 1955 سيعدل خطاطته لهذه لعدم كفايتها، لكن هذه المرة وفق ثلاث مقولات أساسية وهي الضمير السردي (متكلم/ غائب)، والصيغة (وهي تعني تقريباً عنده حسب دُورِيتْ كون «المسافة» عند جنيت) والمنظور (وهو المنظور أو التبئير عند جنيت). لكنه يلخص إلى أن أهمية شتانزل الفعلية تكمن في ممارسته التحليل، وليس في تجريداته أو مقولاته التي يريدها كلية.

وبعد أن يعرج على عمل لينفلت وَيكشف عن خطاطتيه حول البراني من جهة والجواني من أخرى، وكيف أنهما منفصلتان عن بعضهما البعض (ص 82)، مُبْرِزاً يقوم بالربط بين مقولتين هما الضمير السردي الذي تتحدد من خلاله علاقة الراوي بالقصة، والمستوى الذي يقع فيه (خارج الحكي أو داخله)، وذلك بهدف ضبط «الممكنات السردية» من خطاطة واحدة على الشكل التالي:

المستوى / العلاقة	خارج الحكي			داخل الحكي		
التبئير	الصفر	الدّاخلي	الخارجي	الصفر	الدّاخلي	الخارجي
برّاني الحكي	توم جونس	صورة الفنان	القتلة		الطامح العاشق	×
جوّاني الحكي	جيل بلاس	الجوع	الغريب؟	×	قانون ليسكو	×

حاول جنيت هنا كما نلاحظ أن يربط بين العلاقة والمستوى، وذلك بإدخال «التبئير» أيضاً وفق تصنيفه الثلاثي. لكن الملاحظ أيضاً هو صعوبة ملء بعض الخانات، وذلك بصعوبة إنجاز ذلك على الشكل المطلوب، وهنا طبعاً لا يعني إستحالة ملئها. لكن ما ينتهي إليه جنيت بعد ذلك هو صعوبة إنجاز الخطاطة النهائية والمطلقة لأن **الأساسي** حسب وجهة نظره ليس هو أنواع العلاقات الرابطة بين المستويات والعلاقات في أي جزء منها، ولكنه مبدأ الربط ذاته، لأنه لا يمكننا أن نحدد مسبقاً أن اختيار هذا الصوت يؤدي إلى إختيار هذه الصيغة أو العكس. وللقيام بمثل هذا العمل ينبغي التريث الشديد، وإلا كنا ضحايا العجلة والتسرع.

11.3 . في مقالة «لساندروبيريوزي» تحت عنوان «السرديات وقضية الكاتب» [23]. يتم التذكير بكل المشاكل التي أثارها «التبئير» باعتباره أهم مفهوم مركزي تقوم عليه السرديات، ويركز بالدرجة الأولى على آراء جنيت وميك بال. لكن الأطروحة التي يدافع عنها البحث هي ضرورة حضور «الكاتب» في التحليل كـ «ترهين كتابي».

إن الكاتب هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وإنه هو الذي يوظف كلاً مِنَ الراوي والمبئر لغايات ومحددة وخاصة. ومن خلال مناقشته لآراء جنيت وبال حول التبئير أو الصوت السردي ينتهي إلى أن بين التبئير الداخلي والخارجي (في مثال تناقشه بال)، لا نجدنا ننتقل من مستوى إلى آخر ولكننا نمر بشكل تدريجي من طريقة لـ «رؤية الكاتب» إلى طريقة أخرى. (ص 514). ثم يناقش بعد ذلك بال في انتقادها لجنيت الذي يرى أن تصنيفه منسجم، على اعتبار أنه لا يمكن أن يكونْ تبئير «على»، دون أن يكون «بواسطة»، ليخلص إلى إن قضية الراوي في علاقته بالكاتب على السرديات أن توليها الإهتمام اللازم. إن السرديات في تركيزها على البحث عند الإيهام (illusion) الأدبي، دون بحثها عن وضع الذات ـ الكاتب التي هي وراء هذا الإيهام تظل حَبِيسَة دائرة سحرية. وبدون تطور السرديات في هذا الإتجاه فإنها ستظل بعيدة عن تحليل مختلف عناصر أو ترهينات الخطاب السردي.

12.3 . لاحظنا من خلال عرضنا لمختلف الآراء حول «وجهة النظر» أو «الرؤية» أو «التبئير» ، ما كنا قد أشرنا إليه في مستهلّ هذه المقدمة. فهناكَ تعدد في المقاربات وفي النماذج . كما أننا رأينا، أنه كلما ابتعدنا زمنياً، عن البدايات، كلما تعرض المفهوم للتحوّل. والتغير والغنى والتعقيد والوضوح. لكنه الوضوح المفتوح على استيعاب النص غير المكتوب بعد، وعلى النص الذي لم يعتبر وظل مغيباً. وهذا ما يؤدي إلى تأكيد قولة جنيت بأن كل نهاية بداية. فكلما انتهينا معنى ذلك أننا لم نبدأ بعد. وهذا ما جعل السرديات تطرح الآن من القضايا أكْثَرَ من التي ساهمت في إنضاجها وبلورتها كي لا نقول في حلها. . . وهذا طبيعي في مجرى تطورها كمجال حديث العهد، بالإضافة إلى كونها تشتغل على «موضوع» شديد الخصوبة والتحول والتعقيد (الخطاب السردي).

وإذا كان هذا حال القضايا التي أثيرت ونوقشت في الغرب، وما تعرفه من تعدد وتضارب في الإطار النظري الذي نتحدث عنه، فأجدر أن لا نتحدث عن شيء يتصل بمثل هذه القضايا في الدراسات الغربية ضمن الإطار نفسه. وشخصياً لا أعرف وأتمنى أن يكون هذا عن جهل، وليس بناء على واقع ـ من يشتغل ـ عربياً في هذا الإطار، ويطرح نظير هذه المشاكل والقضايا، ويساهم، إلى هذا الحد أو ذاك، في بلورتها وتطويرها وإغنائها من خلال تحليل المتن السردي وبنفس الهواجس النظرية والعلمية التي لمسناها في عرضنا لمختلف وجهات النظر عند مختلف السرديين.

إن لي شفيعاً ـ إذا كان لا بد منه ـ في ما أقدمت عليه في الفصلين السابقين وفيما سيلي، لأنني أتحرك فوق أرضيتين مختلفتين تكويناً وطبيعة: النظريات السردية الغربية المتعددة والمتناقضة، والرواية العربية. فكيف يمكن تحديد «الرؤية السردية» من وجهة نظرنا، متموقفين من كثرة الآراء والنماذج، ومستفيدين مما أنجز، متخذين لنا تصوراً ننطلق منه في تحليل المتن السردي الذي ندرس في هذا البحث، وقادراً على أن يتطور ويتبلور ليصبح نموذجاً نظرياً له كفايته العلمية والعملية. إنه طموح أكبر من ندعي قدرتنا على الاضطلاع به، لكننا نحاول.

4. محاولة لتحديد «الرؤية السردية» في الخطاب الروائي :

1.4 . لاحظنا مع أسبنسكي (1970) وشتانزل (55/ 1975) ولنتفلت (1981) أنهم ينطلقون من «وجهة النظر» كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات أو المستويات أو المكونات. وانطلاقاً من مركزيتها تم تقديم النموذج السردي، الذي لا تمثل فيه «وجهة النظر» بمعناها الضيق إلا جانباً في مستوى (المستوى السيكولوجي) . ولاحظنا أيضاً مع تودوروف (1966 - 1973) أن الجهة أو الرؤ ية مقولة أساسية ضمن باقي مقولات الحكي الثلاث (الزمن - الصيغة). ومع جنيت (1972 -1983) نجده بدوره يقيم تقسيماً ثلاثياً لمقولات الحكي وهي :

الزمن ـ الصيغة ـ الصوت . لكنه يقسم الصيغة إلى جانبين مركزيين هما المسافة والمنظور. وضمن المنظور يتحدث عما يتصل في التقليد السردي منذ لوبوك بوجهة النظر والرؤ ية، وإن كان يسميه «التبئير» .

بالنسبة لي أموقع «الرؤ ية السردية» إلى جانب باقي المقولتين الأخريين كما سبق أن حللتهما وهما: الزمن والصيغة. وفي الفصل المتعلق بـ «الصيغة، بينت أنني سأقتصر على ما أسماه جنيت بـ «المسافة» . وأن ما يتصل بالمنظور سأدخله في إطار المقولة الثالثة: الرؤية السردية.

إنني في تحديدي لهذه المقولات أشاطر تـودوروف تقسيمه. وذلـك لسبب بسيط هو أنني أرى أن هناك علاقة وثيقة جداً بين «المنظور» و «الصوت» . . هذه العلاقة هي التي انتهت السرديات إلى تأكيدها وهي تَعِي ـ الآن ـ درس جنيت التمييزي بين الترهينين: من يرى؟ ومن يتكلم؟ ولما كان التمييز ذا طبيعة منهجية وإجرائية، فإن عزل المنظور عن الصيغة كما مارست ذلك في تحليلي يؤكد هذا الطرح الذي يلح عليه، وإن لأغراض أخرى بول ريكور (1984) وهو ير أن العلاقة بين «وجهة النظر» أو «التبئير» وطيدة بالصوت السردي[24].

في الصيغة تحدثنا عن طريقة تقديم القصة ـ دون أن نركز بشكل أساسي على الراوي أو على موقعه الذي يحتله في إرسالها. كان همنا في هذه النقطة إبراز تلك الطريقة من خلال الوقوف على الخطابات المستعملة بغض النظر عن المرسل سواء كـان راوياً أو شخصيـة. لذلك نحينا التمييز الشائع بين «حكي الأقوال و«حكي الأحداث» ضمن حكي الشخصيات أو خطاباتها. وحاولنا الانطلاق من التمييز بين» السرد «أو العرض»، ومن خلالهما أقمنا نمذجة للخطابات الممكنة سواء اتصلت بالراوي أو الشخصيات انطلاقـاً من قاعـدة «تبادل الأدوار الحكـائية أو السـردية». وسيفيـدنا هـذا الطرح كثيـراً للبحث في أبعـاد الصيـغ الخـطاب. (المتعاليات والنصية). كان الفصل كما مارسناه ذا طبيعة منهجية ونظرية معاً.

أما في الرؤ ية السردية، وبعد أن ميزنا الصيغ، فيمكن أن نتحدث عن «المتكلم» سواء كان راوياً أو شخصية. فنحدده كصوت سردي (من يتكلم) وكموقع من خلاله يتم «الكلام» أو «الرؤية» أَوْ هُمَا معاً، وذلك بطبيعة الحال بوعي التمييز بينها كما مارس ذلك جنيت نفسه سنة 1983، وكما بيناه هنا في (10.3). لذلك فإننا حين نستعمل «الرؤية السردية» كمقولة مركزية، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة. وذلك من خلال ربط ما يتعلق بـ «الضمير السردي» و «المستوى السردي» كما حددهما جنيت[25]، من جهة، وما يتعلق بما أسماه في الصيغة بـ «التبئير» من جهة كما لجأ إلى ذلك هوأيضاً في خطاب الحكي الجديد سنة 1983. وإذْ استعمل «الرؤية»، فإنني أضمنها كل الأبعاد، التي ليس «البعد البصري» الذي حاول

جنيت تجنبه إلا واحداً منها. ولعل فعل «رأى» في اللغة العربية محمل بكل هذه الأبعاد التي سنحاول توسيعها في حديثنا عن «النص» في الكتاب الثاني حول «انفتاح النصّ الروائي».

2.4. وكتحصيل، أجدني هنا أؤكِّدُ بدون مواربة أنني أنطلق من الربط بين الرؤية والصوت، كما أنني أنطلق من ترابط السرد والتبئير، مع إدراك الفروقات البسيطة بينهما. وفي هذا الإطار أستنتج مع جنيت في رده على «بال» وهي تفرق بين المبئر والمبأر، أن كل ما يقدم في الحكي أو من خلال السرد فهو مبأر. لذلك فإنني في تصنيفي للتبئيرات أو الرؤيات عموماً سأجتنب ما أسماه ب «التبئير الصفر» أو «اللاتبئير»، إذ أنني أرى أن هذا المصطلح لا يعمي «عدم وجود التبئير»، ولكنه يعني «نوع» أو «درجة» حضوره بالقياس إلى التبئير الداخلي أو الخارجي.

3.4. انطلاقاً من هذين المفترضين اللذين أنطلق منهما، أحاول الآن تقديم تصور للرؤية السردية أستفيد فيه بالدرجة الأولى من جنيت (1983)، ومن تمييز «بال» وشلوميت، بين المبئر والمبأر، وإن كنت أقف مع جنيت في رَدِّهِ على الأولى. لكني أرى أن هذين الترهينين سيساعداننا كثيراً على تلمس العديد من الجزئيات والتفاصيل وتجسيدها أكثر من خلالها، في بعض مصطلحاته كما أستفيد من لينتفلت.

وتبعاً لذلك أجدني أولاً أنطلق من التمييز ـ على غرار كل السرديين ـ بين ما أسماه لينتفلت ب «الشكل السردي»، الذي نرصد فيه العلاقة بين الراوي والقصة، حيث نجدنا أمام شكلين أساسيين:

1 ـ في الأول: الراوي غير مشارك في القصة وهو «ما أسميه «ببراني الحكي» الذي سماه جنيت (hétérodiègétique).

2 ـ في الثاني: الراوي مشارك في القصة التي يحكي وهو ما نضعه تحت إسم «جواني الحكي» مقابل (homodiégétique). نستعمل البراني والجواني بدون الحمولة التي أعطاها إياهما عثمان أمين في فلسفته الذاتية.

وفي الشكلين السرديين نكون نرصد العلاقة العامة بين الراوي والقصة، ولما كان هذان الشكلان عامين جداً، فإننا سنسمي «الصوت السردي» التجليات المتحققة من خلال التحولات أو التغيرات السردية داخل القصة أي ما أسميناه جنيت ب «المستوى السردي»، حيث يختلف حكي عن آخر من مستوى علاقة بعضهما ببعض. فيما أسميناه، «الصوت» نجدنا نسجل مختلف الرواة في علاقتهم بالقصة من حيث المستوى، والتي قسمها جنيت إلى داخل الحكي (intradiégétique) وخارج الحكي (extradiégètique) ولما كنا نحدد «وضع الراوي» في آن بواسطة المستوى السردي خارج الحكي / داخله بالقصة (براني الحكي /

فيمكننا تجسيد ذلك من مختلف العلاقات بينهما[26] من خلال قولة جنيت هذه التي يلحقها بجدول يبين مختلف العلاقات بينهما كمستوى وعلاقة، فإننا نذهب ـ من جهتنا ـ إلى تحديد الممكنات السردية المتجلية من خلالهما على صعيد الرواة من خلال تعيين أربعة أصوات في علاقتها بالشكلين السرديين على النحو التالي:

1 ـ الشكل السردي: البراني الحكي يضم الصوتين:

أ ـ خارج الحكي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ومن الخارج. وسنسميه على غرار لينتفلت، بالناظم الخارجي.

ب ـ داخل الحكي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة. وسنسميه بالناظم الداخلي.

2 ـ الشكل السردي: الجواني الحكي ويضم الصوتين:

أ ـ داخل الحكي: وفيه تمارس الحكي الشخصيات وسنسميه الفاعل الداخلي، تمييزاً عن الفاعل الذاتي (autodiégétique).

ب ـ الحكي الذاتي: وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي، ويرى جنيت أنه تنويع على الجواني الحكي.

انطلاقاً من هذه «الأصوات» السردية يمكننا أن نجلي من خلالها أو من علاقاتها أو تداخلاتها «أصواتاً» فرعية أخرى. ويمكننا تلخيص علاقة الشكل بالصوت من خلال هذا الشكل:

1 ـ براني الحكي { الناظم الخارجي. / الناظم الداخلي.

2 ـ جواني الحكي { الفاعل الداخلي. / الفاعل الذاتي.

4.4. وفي بحثنا عن الرؤ ية السردية سنستعمل مفهوم التبئير بمعنى «حصر المجال» من خلال إشتغال «الصوت السردي» كراو ومبئر في آن أي كذات للتبئير. هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية، كما حددنا أعلاه، ونفس الشيء يكون (المبأر) موضوع التبئير (سواء كان شخصية، أو حدثاً أو مكاناً. . .). ومن خلال نوعية العلاقة التي يقيمها المبئر مع المبأر يمكن أن نتحدث عن «المنظور السردي» مكان التبئير الذي نحيله إلى نوعية الشكل، و «عمق المنظور» الذي نحيله إلى نوعية «الصوت» وهكذا ففي:

1 ـ الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً ويُقَدِّم المبأر من الخارج. لذلك يكون المنظور برانياً وعمقه خارجياً.

2 ـ الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً، ويقدم المبأر من الداخل بذلك يكون المنظور برانياً وعمقه داخلياً.

3 ـ الفاعل الداخلي، يكون المبئر جوانياً، ويقدم المبأر من الذات لذلك يكون المنظور جوانياً وعمقه داخلياً.

ومن خلال العلاقة بين المبئر والمبأر (المنظور أو التبئير وعمقه) يمكننا تحديد ما «نسميه الرؤية السردية».

وهكذا سنصبح أمام الرؤيات السردية التالية:

1 ـ رؤية برانية خارجية: وهي تقابل عند جنيت التبئير الصفر.

2 ـ رؤية برانية داخلية: وهي تقابل عند جنيت التبئير الخارجي.

3 - 4 ـ رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية: وهما تقابلان عند جنيت التبئير الداخلي.

بقي توضيح المقصود بنعت العمق بالداخلي أو الخارجي أو الذاتي. إن عمق المنظور كما حدده لينتفلت يتصل بدرجة الإدراك هل هو خارجي أو داخلي محدود أو غير محدود. لكي أرى أن نعته إياه بالداخلي أو الخارجي كاف للتدليل على نوعيته، وإلا فصفة الرؤية ستصبح طويلة جداً. ولذا وجب التنبيه. وفي التحليل يجب التركيز على صفة هذا العمق بدقة.

ولو أردت إعادة كتابة هذا التصور مستعيراً خطاطة جنيت (1983) التي أثبتناها في (10.3) مع تعويض المستوى بالشكل والعلاقة بالصوت سنجدنا أمام الشكل التالي:

الشكل / الصوت	برّاني الحكي		جوّاني الحكي	
الرؤية السردية	برّانية خارجية	برّانية داخلية	جوّانية داخلية	جوّانية ذاتية
خارج الحكي	ناظم خارجي			
داخل الحكي		ناظم داخلي	فاعل داخلي	
ذاتي الحكي				فاعل ذاتي

نلاحظ أن نقط التقاطب تقع بين الناظم الخارجي والفاعل الذاتي، وأن الناظم الداخلي والفاعل الداخلي يقعان في نفس المستوى. وفي إطار التدخلات يمكن أن نملأ الخطاطة، ونوعية النصوص هي التي تمدنا بذلك. إن أي تصور نظري قابل للتعديل والتطوير والإغناء. لذلك لا يمكنني الذهاب بعيداً في تحليل هذه الخطاطة أو مناقشتها بمقارنتها أو إبراز إختلافها أو اتفاقها مع غيرها لأن ذلك يخرج بنا عما نحن بصدده. وستتاح لنا فرصة ذلك خارج هذا البحث. وآن لنا الأوان لإختبارها ومعاينة مدى كفايتها وشموليتها من خلال المتن الذي نشتغل عليه.

قبل ذلك، لا بد من التذكير إننا نقوم بتحليل جزئي وآخر كلي. في الأول نقوم برصد وحدات نص الزيني بركات. وفي الثاني نقارب المتن المدروس هنا بوجه عام. لذلك سيكون علينا فيما يتصل بالتحليل الأول، الوقوف عند مختلف الرؤ يات السردية في خطية الخطاب لرصد تحولاتها وطرائق إشتغالها، ولذا لا بد من توضيحها مثل:

ـ المؤشرات السردية التي نقصد بها الأدوات التي ننتقل بها من رؤ ية إلى أخرى، أو تجعلنا ننتقل من رؤ ية إلى غيرها.

ـ التبدلات السردية: ونقصد بها الرؤ يات في حال إشتغالها وتجاوزها وعلاقتها بعضها ببعض، على غرار ما رأينا عندما تحدثنا عن المؤشرات والتبدلات الصيغية والزمنية.

ولقد وقفنا هنا عند حدود ما يتصل بـ «وضع الراوي» وسنعالج ما يرتبط بعلاقاته بالكاتب في الباب الثاني المتعلق بالنص، كما سبق أن أكدنا على ذلك في تقديم هذا البحث في إطار توسيع السرديات مثلما أصبح ذلك مطروحاً اليوم بإلحاح.

هوامش التقديم النظري:

(1) Bourneuf/ Ouellet: L'univers du roman. édi puf. 1981. P:83.

(2) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية. ترجمة. عبد الستار جواد. دار الرشيد بغداد 1981.

(3) F. V. Rossum-Guyon: Point de vue ou perspective narrative. Poètique 1970 n°4. P:480.

(4) J. Lintvelt: Essai de typologie narrative. édi. José Corti. 1981. P:123.

(5) لينتفلت: م، م، ص 130.

(6) روسم ـ غيون، م، م، ص 481.

(7) Jean Pouillon: Temps et roman. édi. Gallimard. 1946.

(8) سعيد يقطين : «مفهوم الرؤية السردية في الخطاب» ، آفاق ، ع1 ، 1984 .

(9) P. Ricoeur: Temps et récit. Tome II. Seuil P:137.

(10) W. Booth: Distance et points de vue in Poétique de récit. Seuil/ Points. 1977. P:85.

– Types of narration. in The rhetoric of fiction. 2d edi. the university of Chicago press. 1983. P:149.

(11) T. Todorov: Les catégories du récit littéraire. in Communication n°8 1966. P:147 – 148.

(12) T. Todorov: Littérature et signification. édi. Larousse. 1967. P:79 – 80.

(13) بول ريكور : م، م، ص 140 .

(14) ج، لينتفلت : م، م، ص 168 - 176 .

(15) G. Genette: Discours du récit in Figures, III. Seuil/ Coll. Poétique. 1972. P. 206.

(16) T. Todorov: Poétique. Points. 1973. P:56 – 64.

(17) Mieke Bal: Narration et Focalisation. in Poétique n°29. 1977. P:107.

(18) ج. لينتفلت: م.م. 1981 . ص 140.

(19) سعيد يقطين : الأنماط السردية عند جاب لينتفلت ، أنوال الثقافي ع ، 1987 حيث قدمت قراءة نقدية لتصور لينتفلت السردية .

(20) P. Vitoux: Le jeu de la focalisation Poétique. N° 51. sep. 1982. P. 359.

(21) Sh. Rimmon-Kenan: Narrative fiction. Contemporary Poetics. edi. Methuen. London. 1983. P. 71 – 85.

(22) G. Genette: Nouveaux discours du récit. Seuil/ Coll. Poétique. 1983. P: 43 – 89.

(23) Sandro. Briosi: La narratologie et la question de l'auteur. Poétique n/o68. 1986. P: 507 – 519.

(24) بول ريكور ، م، م، 1984 ، ص 131 - 149 .

(25) جنيت ، م، م، 172 ، ص 238 و 1983 ، ص: 81.

(26) جنيت ، م، م، 1972، ص 255 .

II ـ تمفصلات الرؤية السردية الكبرى

1 ـ عندما تحدثنا عن الصيغ في الفصل الثاني، ميزنا بين السرد والعرض كصيغتين كبريين، وذلك لتلافي التقسيم الشائع بين «حكي الأحداث» و«حكي الأقوال» ويمكننا الآن استعادته، بعد ان زالت مستلزمات تنحيته في تحليلنا السابق. وذلك بهدف تحديد ما يتصل بـ «خطاب الراوي» و «خطاب الشخصيات» من خلال التمييز بين شكلي السرد وأصواته الأربعة ليتأتى لنا تحليل الرؤية السردية في الزيني بركات إنطلاقاً من ذلك.

نقوم بهذا العمل على مرحلتين، في الأولى نلقي نَظْرَةً إجمالية عما نسميه بـ «تمفصلات الرؤ ية السردية الكبرى» في الزيني بركات. في المرحلة الثانية نقوم بتحليل كل وحدة على حدة.

2 ـ كما لاحظنا في الفصل الثاني، تقدم إلينا القصة في الزيني بركات من خلال صيغتين مركزتيين. فهناك من جهة صيغة الخطاب المسرود، ومن جهة ثانية صيغة الخطاب المعروض، وهما معاً متوازنتان تكرارياً، سواء على صعيد الكم أو الكيف.

إن الصيغتين الكبريين تستوعبان خطابات كثيرة هي من باب التذكير: 1 ـ خطاب الراوي 2 ـ النداء. 3 ـ المرسوم. / الفتوى. 4 ـ التقرير. 5 ـ المذكرة. 6 ـ الرسالة. 7 ـ الخطبة. ومن خلال تقسيمنا لهذه الخطابات لاحظنا اننا، عندما ننظر إليها من زاوية التمييز بين «خطاب الشخصيات»، و «خطاب الراوي»، أمام:

1/ خطاب الراوي.

2/ خطاب الشخصيات الذي يضم التقرير والمذكرة والرسالة والخطبة. وكذلك عندما ننظر إليها من حيث هيمنة الخطاب المسرود. وفي إطار التقسيم الأخير نحن أمام خطاب معروض يضم النداء والمرسوم والفتوى، كمقابل للخطاب المسرود السابق الذكر.

1.3 من خلال اشتغال الصيغ الكبرى وتداخلاتها كما حاولنا بسطه الآن بإيجاز نجدنا أمام شكلين سرديين:

1.1.3: الشكل الأول ـ براني الحكي: وهو الشكل الذي قلنا في تحديدنا إياه، يكون

فيه الراوي «برانياً» عند القصة وشخصياتها. والمقصود بذلك أن الراوي لا يكـون شخصية في القصة. ويضم خطاب الزيني بركات ضمن هذا الشكل السردي صوتين أساسيين هُمَا:

1 ـ الناظم الخارجي: وهو يحكي قصة هو «براني» عنها من جهة، ومن الخارج أيضاً. ويظهر لنا هذا النـاظم في بدايـات الحكي كمؤطر للحـدث، أو مقدم للفضـاء العام الـذي ستجري فيه القصة. وكثيراً ما يتحول هذا الناظم الخارجي إلى ناظم داخلي. ذلك ان دوره كمؤطر ومقدم أو منظم كثيراً ما يتوارى بسبب تعدد الأصوات التي يزخر بها خطاب الـزيني بركات.

2 ـ الناظم الداخلي: إنه نظير الخارجي من حيث كونه ناظماً أي برانياً عن القصة التي هو غير مشارك فيها. لكنه لا يكتفي بتقديم القصة من الخارج إنه ينفذ إليها مِنْ طريقين:

1/ في الأولى يقدم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله، أي انه يدخل في علاقة حميمة مع القصة، فتصبح الأحداث تقدم لنا من خلال منظوره الخاص.

2/ في الثانية يركز على شخصية محوريـة، فيرصـدها خـارجْياً أو داخليـاً، فيتماهى واياها. ولولا المسافة الموجودة بينه وبينها باستعماله «ضمير الغائب» لقلنا إن الشخصية هي التي تتكلم. لكن التـرهين السردي ينجـز من خلالـه. والترهين التبئيـري يكون من خـلال الشخصية.

تظهر لنا هذه الطريقتان في الناظم الداخلي كصوت سردي من خلال ما كنا قد سميناه «الراوي» أو «خطاب الراوي» عندمـا تحدثنـا عن الصيغ. وهـذا «الراوي» يشغـل وظيفتين سرديتين، أي انه ينتقل من الناظم الخارجي إلى الناظم الداخلي عندما يركز على شخصية محورية مثل زكريا بن راضي أو سعيد الجهيني أو الـزيني، أو على فضاء محـدد هو «كـوم الجارح» مثلاً. وتبرز الطريقة الثانية مع ما رأيناه تحت اسم خـطاب المذكـرة الذي يتكلف بإنجازه الرحالة الإيطالي. والذي كنا قد أسميناه «الراوي/ الشاهد». فهو براني عن القصة، لكنه لا يسجل في خطابه إلا ما يتصل به. ولما كان ـ غالباً ـ لا يحضر إلى القاهرة إلا وقت الهلع والخوف، فإنه يزاوج في سرده بين وظيفة الصوتين: الناظم الخارجي، عندما يكتفي فقط بالوصف الخـارجي، ويتحول بـدوره إلى ناظم داخلي عنـدما يسجـل آثار التحـولات والأحداث على نفسه. إنه يضم صوتين يتم عن طريق تناوبهما وتداخلهما الانتقال من واحد إلى آخر، من الخارجي إلى الداخلي، مع ملاحظة هيمنة الداخلي، على اعتبار أن خطابات أو ترهينات سردية أخرى تتكلف ـ وبشكل متداخل ـ بما يمكن أن يقوم به الناظم الخارجي: تقديم الحدث وتأطيرُهُ.

2.1.3. الشكل الثاني: جواني الحكي: وفيه يكون الراوي مشاركاً في القصة كواحد من

الشخصيات. لكن علاقته بها تختلف باختلاف موقعه الذي يحتله في السرد. لـذلك ميـزنا ضمن هذا الشكل بين الصوتين المتقاطبين: الـداخلي والذاتي. في الأول الـذي هو نَـظِيرُ الناظم الداخلي، مع اختلاف على مستوى الشكل، نجدنا أمـام مجموعـة من الشخصيات تمارس الحكي لكن موضوع حكيها لا يرتبط بذاتها وإنما بِذَاتٍ مختلفة عنها تصبح موضوعاً لها.

ويمكن إدراج ضمن هـذا الصوت السـردي «الفاعـل الداخلي» مـا كنا قـد رأيناه في الصيغ تحت إسم خطاب التقرير والرسالة والخطبـة، بشكل أسـاسي كخطابـات مسرودة، والفتوى والنداء والمرسوم بشكل آخر كخطابات معروضة من حيث طبيعتها المركزية.

في التقرير والرسالة كخطابين مسرودين يمكننا أن نجلي على سبيل المثال صورة هذا الصوت السردي «الفاعل الداخلي». فيهما معاً، تتكلف بالسرد شخصية مشاركة (زكريا بن راضي ـ عمرو بن العدوي ـ الـزيني بركـات. . .) تقوم بـرفع «تقـرير» أو كتـابة رسـالة إلى شخصية أخرى موجودة في القصة، ويتعلقان معاً بشخصية مركزية (سعيد الجهيني ـ الزيني بركات ـ زكريا بن راضي. . .) أي أن كلاً من المبئر والمبأر يكونان داخليين، وتكون العلاقة بينهما داخلية.

أما الفاعل الذاتي ضمن الشكل الجواني الحكي، فيظهر لنا بجلاء عندما تكون ذات المبئر هي موضوعه في آن معاً، تمييزاً له عن الفاعـل الداخلي، في إطـار الشكل نفسـه. ويبرز لنا بشكل قليل بالقياس إلى باقي الأصوات بالخصوص مع زكريا بن راضي عندما يخلو إلى ذاته أو عمرو بن العدوي أو سعيد الجهيني أو الزيني بركات. . .

3.1.3. نلاحظ أن الزيني بركات تستنفذ كل الخطاطة التي وضعنا سواء على مستوى الشكلين السرديين أو على مستوى الأصوات السردية الأربعة. لكن هذا الإستنفاذ الذي يتم على صعيد كلي يتقلص بشكل أساسي عندما تمارس تحليلاً عمودياً للوحدات بكاملها. إن ذلك سيبرز لنا تمظهرات أخرى سوف لن تصبح معها الخطاطة إلا إطاراً عاماً وتجريدياً.

إن الشكلين والأصـوات لا يمارسـون بنفس البساطـة التي تظهـر لنـا هنـا على هـذا الصعيد. إن اشتغالها وطرائق تبدلهما سَيَضَعَانِنَا بالضرورة أمام خطابات أخرى أكثر تداخـلاً وتفرعاً واستيعاباً في إطار اللعب التبئيري. ويمكننا التدليل على ذلك من خلال ما أشرنا إليه عندما تحدثنا عن البراني الحكي عندما قلنا إنَّ الناظم الخارجي يتحول إلى ناظم داخلي، كما إنه قد يزاوج بين الصوتين معاً (التبئيـرين) في مقطع سـردي واحد. ويمكن أن نضيف وسنمثل لذلك من خلال تحليـل الوحـدات، أننا من خـلال الفاعـل الداخلي نتحـول إلى الذاتي، ومن خلال الناظم الداخلي كذلك نتحول إلى الفاعل الذاتي رغم المسافة الشاسعة بينهما.

هذا اللعب سيكون مدار تحليلنا اللاحق، ومن خلاله يمكننا أن نطعم تلك الخطاطة أو نبرز إحتمالات ما يمكن أن تستوعبه من بنيات فرعية، ما دامت لا تركز إلا على ما هو عام وذو طبيعة تجريدية.

2.3. بحسب طبيعة الشكلين والأصوات المسجلة، يمكننا تحديد أنواع المنظورات السردية وعمقها أي الرؤيات السردية. وهكذا سنجدنا أمام مختلف الرؤيات التي استوعبتها خطاطتنا، وفي إطار التبدلات السردية، سنقف على رؤيات سردية فرعية تبعاً للعلاقات التي تقام بين الشكلين والأصوات، وما يمكن تشخيصه من خلالهما من منظورات وأعماق كما أومأنا إلى ذلك أعلاه بصدد الحديث عن الشكلين والأصوات. ولم يبق لنا الآن إلا معاينة هذه التجليات على صعيد جزئي ربطاً لما سبق أن اعتمدناهُ كمنطلق للتحليل لما يمكن أن يقدمه لنا هذا التحليل من تفاصيل وجزئيات.

III ـ تمفصلات الرؤية السردية الصغرى

1/ بدايات الهزيمة:

1.1 مع الشكل السردي البراني الحكي يفتح الحكي. فالرحالة الإيطالي ليس شخصية في القصة. زار القاهرة مراراً، وفي كل زياراته يسجل ملاحظاته ومشاهداته. لكنه في هذه الزيارة التي نفتح الخطاب على ما سجله بخصوصها، نجدنا أمام الناظم الداخلي الذي يحكي من خلال منظوره الخاصّ، وهو مُنفعل بالحدث متأثر بما آلت إليه أحوال القاهرة وهي على أبواب الهزيمة. إنها قاهرة 922 هـ: حيث الزيني بركات مختف. واختفاؤه يثير الكثير من التساؤلات، كما إنه يشجع على الفوضى والاضطراب. فالمماليك يجوسون في البلاد فساداً. يبتزون ويغتصبون ويقتلون من يقف أمام طريقهم. لذلك يبدو الناظم متأثراً بالحدث، فلا أمان ولا اطمئنان:

- «وجه القاهرة غريب عني. ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة».
- «أطل من مشربية البيت محاذراً أن يراني أحد. . .» ص 9.

إن الناظم الداخلي في هذه الوحدة يبدو الراوي والمبئر الذي يسرد من خلال منظوره ما يتصل بالمبأر (المدينة). وسنلاحظ من خلال هذه الوحدة خطياً التبدلات التي تطرأ على مواقع المبئر في علاقته بالمبأر من خلال الصورة العامة التي سجلناها هنا.

2.1. يبدأ الناظم ـ المبئر بتسجيل واقع حال المدينة (المبأر) معدداً مظاهرها التي آلت إليها، وما تعرفه من تغير واضطراب. وهو في سرده وتبئيره معاً لا يبدو لنا متفرجاً ينظر من الخارج. إن حاضر المدينة يعاني منه هو أيضاً. لذلك فهو يقوم بوظيفتيه من منظور سردي داخلي، وبعمق غير محدد لأن موضوع سرده وتبئيره واسع وشامل. وهو يَسْعَى لإعطاء صورة أشمل وغير محدودة عنه، كما تنعكس على ذاته. لقد سبق له أن زار القاهرة قبل هذا التاريخ وتعلم لغة أهل البلد وربط معهم صلات وثيقة وحميمة. إن ما تعاني منه المدينة جزء من معاناة الآن. وما يعمق هذا الطابع الداخلي هو رغم كونه برانياً عن القصة وغير مشارك فيها فإنه ـ الآن ـ وبسبب تواجده فيها وفي هذه الظروف العصيبة يغدو وكأنه «جواني»

الحكي. إنه يعاني ما تعانيه الشخصيات في عالم القصة من خوف وهلع. إنه ـ لو صَحَّ التعبير ـ شخصية «برانية» عن القصة. ولهذا السبب عندما نعتناه بـ «الناظم الداخلي» كنا ننظر في طبيعته كضمير سردي معاً وصوت ومبئر أخيراً. ولما كانت هذه العلاقة التي يقيمها مع المبأر علاقة داخلية، باعتباره يقدمه لنا من الداخل صحت لدينا هذه التسمية.

3.1. ينتقل الناظم الداخلي من تبئير الحاضر إلى الماضي عن طريق الذاكرة. ومن خلال تكلفه بالوظيفتين معاً السرد والتبئير «يطابق» بين المبأر نفسه لكن في لحظتين زمنيتين وبنفس المنظور الذي سجلناه أعلاه (1 - 2) وعبر هذا الإنتقال الزمني تبرز لنا صورة الناظم الداخلي في علاقته بموضوع تبئيره. إن معرفته بالناس قديمة. وموضوعه هذا ليس غريباً عنه. كما أنْ هذه المطابقة الزمنية تكشف لنا بالملموس الطابع الداخلي للرؤية السردية في هذا المقطع، رغم كون المبئر هنا خارجياً. لقد تم التبدل الزمني، لكن الصيغة ظلت سردية في عموميتها. وبذلك ظل الناظم الداخلي مبئراً في الوقت نفسه.

4.1 ـ في الانتقال من حاضر المبأر إلى ماضيه يتم الكشف عن المسافة الفاصلة بينهما. ففي الماضي نجد حياة الطمأنينة والدعة. أما الآن فلا نجد إلا الاضطراب والفوضى. لكن الناظم الداخلي ينقلنا من موضوع التبئير العام إلى آخر أكثر خصوصية. وبواسطة المؤشر الصيغي الذي يتوازى والمؤشر السردي هنا ينقلنا من المدينة كفضاء عام إلى المقهى كموضوع خاص للتبئير. وفي هذا الانتقال من الخطاب المسرود إلى المنقول نجدنا ننتقل من الناظم الداخلي إلى الناظم الخارجي.

مع الناظم الخارجي ينفصل السرد عن التبئير، إذ يصبح خطاب الشخصيات في صيغة المعروض غير المباشر مبئراً ومبأراً في آن معاً. وفي هذه الحال يصبح للناظم الخارجي فقط دور تنظيم الحكي عبر تدخلاته التي يشي من خلالها إلى حضوره كراو فقط، يسجل صفاتها الشخصية الخارجية وهي تتكلم وتتساءل عن غياب الزيني بركات في هذا الوقت العصيب. لذلك نستنتج هنا أننا في هذا الانتقال نجدنا ننتقل من رؤية سردية برانية داخلية إلى أخرى خارجية:

«في المقهى عدل رجل وضع عمامته، سأل:

ـ هل رأى أحدكم الزيني منذ أول أمس. . .» ص 10

5.1 ـ من الرؤية السردية الخارجية ننتقل إلى الداخلية من جديد عندما يتداخل الناظم الداخلي والمبئر ويكون الموضوع المبأر هو الزيني بركات نفسه. وكما رأينا في (1 - 2) فالعلاقة بين المبئر والمبأر هنا داخلية، لأن الناظم الداخلي سبق له أن رأى الزيني بركات وتكلم إليه، وهو هنا كباقي الناس يتساءل بدوره عن أسباب غيابه الآن. ومن خلال تبئيره إياه

نجده ينتقل من الرؤية الداخلية إلى الخارجية من خلال وصفه إياه خارجياً، لكنه الخارجي الذي تظهر لنا من خلاله ذاتية المبئر الذي يحاول النفاذ إلى دواخله ليستبطن سر القوة التي يتمتع بها لدى العامة. لذلك نؤطر هذه الرؤية ضمن الداخلية، وإن كانت تتضمن إشارات خارجية إلى موضوع التبئير:

«لم أر مثل بريق عينيه، لمعانهما خلال الحديث تضيقان، حدقتيْ قط في سواد ليلي. عيناه خلقتا لتنفذا في ضباب البلاد الشمالية... لا يرى الوجه والملامح. إنما ينفذ إلى قاع الجمجمة، إلى ضلوع الصدر» ص 13.

نعاين من خلال هذا المقطع المستشهد به هنا ان العلاقة بين المبئر والمبأر ليست خارجية. فهو يركز في تبئيره إياه على عينيه. ومن خلالهما ينظر إليه من الداخل، ويقدمه إلينا من الداخل أيضاً. «فهو أي الزيني بركات» ينفذ إلى قاع الجمجمة... من منظور الناظم المبئر.

6.1. في إتخاذ الزيني بركات موضوعاً للتبئير ينقلنا الناظم الداخلي ـ أيضاً ـ إلى الماضي وهو من خلال ذلك يجلي لنا صورة الزيني بركات كمبأر عبر المطابقة بين وضعين للمدينة في حال حضوره (الماضي) وغيابه حالياً، ولذلك دلالته البعيدة على مستوى الحكي كما سنحاول تبيان ذلك عند نهاية تحليل هذه الوحدة.

تتأكد لدينا تجليته هذه الصورة للمبأر (الزيني بركات) عندما ينقلنا الناظم الداخلي من خلال السرد إلى زمن مضى وصيغة أخرى. إن الزمن هو الماضي والصيغة هي المسرود المنقول، والمبأر هو الزيني بركات في قصة الجارية والعطار (ص 11 - 12 - 13).

إن الناظم هنا يقوم بدوره الناقل لهذه القصة. إنه بمعنى آخر «يبئر» هذه القصة في خطابه الذي ينتجه، ومن خلال ذلك فهو هنا يقوم بدور الناظم ـ الناقل لذلك فهو خارجي عنها كمبئر، باعتباره راوياً (ناظماً) من درجة ثانية. إنه «ينقل» ما يسمع:

«حدث إن أرسلت جارية رومية بيضاء... قيل إنها لم تتجاوز الخامسة عشر... زعموا... وسمعت ممن أثق به...» ص 11 - 12.

فالناظم الخارجي من خلال صيغة الخطاب المنقول «يبئر» قصة الجارية والعطار ومن خلالها، ومن خلال السياق الذي أوردها فيه يبئر الزيني بركات. لأن الزيني بركات هو الذي فصل في هذه القصة بنفسه، واستطاع النفاذ إلى بيت العطار ليعرف قصته مع الجارية ويطلقها منه في النهاية. إننا هنا نجدنا أمام تبئير مزدوج:

1 ـ في الأول المبئر (غير محدد) والمبأر هو العطار (الموضوع المركزي للتبئير)· والعلاقة بينهما خارجية.

2 ـ في الثاني المبئر (الناظم الداخلي) والمبأر هو «القصة» بكاملها، ومن خلالها «الزيني بركات» الموضوع المركزي للتبئير. في التبئير الأول نجد الراوي الأصل غير محدد، لكننا في التبئير الثاني نجد الراوي هو الناظم الداخلي (الناقل). وهو في «نقله» للقصة يسعى لتبئير الزيني بركات. لذلك نجدنا في هذا التبئير المزدوج وضمنه ننتقل من الرؤية السردية الخارجية إلى الرؤية السردية الداخلية، لأن الناظم الداخلي «يسلب» القصة (المبأرة) موضوعيتها بتوجيه موضوعها المبأر نحو الزيني بركات موضوع التبئير في السياق.

إن الزيني بركات كموضوع للتبئير هنا وقبل ذلك في (1 - 5) يقدم لنا من منظور الناظم الداخلي المبئر (الرحالة الإيطالي). لذلك قلنا إن الرؤية السردية هنا داخلية، وعمقها منظورها غير محدود لأن صورة المبأر تقدم لنا من زوايا متعددة مختلفة زمنياً وسردياً.

7.1. وبواسطة مؤشرات سردية جديدة ننتقل إلى رؤية سردية جديدة، يَظَلُّ فيها المبأر دائماً هو الزيني بركات المختفي، لكن المبئر هذه المرة ليس الناظم الداخلي الذي يتكلف بالسرد فقط:

«. . . أعود إلى السجال في دكان الشاي، تساءلوا فعلاً عن السر في اختفاء الزيني؟ . . .» ص 13.

في المشهد نجد الناظم يتحول إلى خارجي والمبئر هو الشخصيات (سعيد الجهيني ـ رواد المقهى) والمبأر هو الزيني بركات. ومن خلال سرد الراوي (الناظم الخارجي) الذي يتقلص إلى تسجيل بعض المؤشرات السردية والصيغية التي تدلل على وجوده بينما تتحدث الشخصيات عن الزيني بركات. إننا من خلال هذا التمايز بين الناظم الخارجي (الراوي) والمبئر (الشخصيات من خلال العرض غير المباشر) نجدنا أمام رؤية سردية خارجية. إذ يكتفي الناظم بتأطير العرض وتنظيمه والتعليق عليه من الخارج. ومن خلال المشهد تتبدى لنا حالة الجزع المهيمن والخوف التي يقوم الناظم الخارجي بتقديمها موضوعياً وخارجياً.

8.1. وهو في المقهى الموقع الفضائي الذي من خلاله يسجل رؤيته السردية الخارجية عن روادها، ينتقل بنا الناظم الخارجي إلى فضاء الشارع الذي ينظر إليه. وبذلك ينتقل بنا من موضوع التبئير (الزيني بركات من خلال الرواد) إلى موضوع آخر (طابور السجناء) من خلال المؤشر السردي:

«**في الطريق،** على مهل اليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية، يبدو وإنهم متجهون إلى سجن من السجون. . .» ص 14.

بتغير موضوع التبئير يصبح الناظم الخارجي مبئراً أيضاً. إنه يسجل كما رأينا في المقطع السابق مشاهداته وهو في المقهى. إن الناظم الخارجي المبئر يقدم لنا رؤيته السردية

خارجية وهو بواسطة الوصف يعطي صورة خارجية عن الطابور. لكن هذه الرؤية سرعان ما تتبدل لنصبح أمام الناظم الداخلي كمبئر يتماهى مع موضوعه المبأر. إنه ينفذ إلى أعماق الطابور ليحاول سبر أحاسيسهم وهم يساقون إلى الموت. وهو في ذلك لا يمارس تأملاً سيكولوجياً، بل إنه من خلالهم يستبطن أعماقه الداخلية. إن الموت يترصده في كل مكان وفي كل لحظة باعتباره رحالة دائم التجوال:

«ربما أموت بعد لحظة... هذا ما يطبع الوجوه بنفس ما رأيته... أذكر خروجي من بلد إلى بلد، رحيلي الدائم. أذكر من سبقوني، رجال خرجوا من البندقية مبتدئين رحلة ربما امتدت 30 عاماً. ربما مات الإنسان في بلد تبعد آلاف الفراسخ، مشيت وفي نفسي خوف...» ص 15.

إن الناظم الداخلي هنا، ومن خلال هذا الإستبطان الذي أثاره فيه موضوع تبئيره يقدم لنا الطابور من الداخل، وكذلك ذاته. وبذلك نجدنا ننتقل من الرؤية السردية الخارجية التي ابتدأ بها في الطابور إلى أخرى داخلية تتحدد من زاويتين: خاصة تنتج عن منظر طابور السجناء، وعامة يثيرها واقع المدينة ككل. وهذا طبيعي لان هذا المبأر الخاص (الطابور) يأتي في سياق مبأر عام (المدينة).

9.1. ومن هذا المبأر الخاص (الطابور)، يكون الانتقال إلى المبأر العام (المدينة) الذي افتتحنا به هذه الوحدة. إن الناظم الداخلي وهو يغادر المقهى يتوجه إلى غرفته وهو خائف على نفسه. ومن خلال تزاوج الناظم والمبئر يتمم الصورة الشاملة عن القاهرة الحزينة وما تموج فيه من اضطرابات، وما يشيع من أخبار، مراوحاً بين الحاضر والماضي، مقارناً بين القاهرة ـ الآن ـ وحيدر آباد في الهند التي يتذكرها عندما «فاجَأَهَا وباء عفى وافنى وأهلك، بقيت محاصراً بطاعون جلف سنة كاملة». ص 16.

أما القاهرة فيراها: «الآن رجلاً معصوب العينين، مطروحاً فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً».

وبالرؤية السردية البرانية الداخلية تنتهي هذه الوحدة حول القاهرة وهي على أبواب الهزيمة. إنها سنة 922 هـ التي تقدم لنا هنا كاستباق بالنسبة لزمن الحكي الأول. ولما كان الناظم (الرحالة الإيطالي) قد زار القاهرة، فإنه في هذه الوحدة يغدو وكأنه شخصية «برانية» عن القصة، لذلك كانت رؤيته كما رأينا.

10.1. يمكننا أن نستنتج من خلال ما رأيناه بصدد خطاب الرحالة الإيطالي من حيث الرؤية السردية كما سبق تحديدها وتحليلها هنا ما يلي:

1 ـ إن الشكل السردي براني على إعتبار الراوي ليس مشاركاً في القصة كشخصية.

2 ـ يبرز هذا الشكل من خلال صوتين سرديين يتناوبان في مجرى الوحدة :

أ ـ الناظم الخارجي : وهو متقلص جداً بالقياس إلى الصوت الآخر. ونُعَاينُهُ بشكل أكثر وضوحاً عندما ينفصل الناظم عن المبئر، ويصبح الناظم الخارجي متكلفاً فقط بتوجيه السرد ونقل أقوال الشخصيات في المقهى، بينما يكون المبئر هو الشخصيات وهي تتحدث عن المبأر. إن الناظم يقوم بوظيفته هنا من الخارج إذ ينقل إلينا إنطباع الأحداث على الشخصيات. ويظهر لنا هذا الصوت أيضاً، في وصف الزيني بركات أو طابور السجناء.

ب ـ الناظم الداخلي : وهو الصوت السردي الأكثر هيمنة. وفيه يتلاحم الناظم والمبئر. فيمارس السرد والتبئير معاً. إن يسرد ويبئر ما يتصل بالعالم الخارجي من الداخل. ولما كان هذا الصوت هو الأساس في هذه الوحدة نعاين أنَّ عمق تبئيره كان بلا حدود، لسبب بسيط هو انه يتخذ موضوعاً لتبئيره :

1 ـ المدينة كفضاء واسع وممتد سواء في الماضي أو الحاضر.

2 ـ الزيني بركات الغائب حالياً، الحاضر في الماضي.

3 ـ الشارع : (طابور السجناء، كجزء من فضاء المدينة).

وفي تقديم المبأر من الداخل يبدو لنا أنَّهُ كمبئر ينظر إليه من الداخل. ولهذا السبب ذهبنا في نقطة من التحليل إلى استنتاج انه «شخصية برانية». وهذا ما يفسر نعتنا للرؤية السردية في هذه الوحدة بأنها «برانية داخلية»، لأن الناظم الداخلي برّاني عن القصة، لكنه يقدمها وكإنه شخصية من داخلها.

وفي إطار التبدل السردي عاينا أن مؤشرات هذا التبدل هي المؤشرات الصيغية، إذ كلما تم الانتقال من صيغة خطابية إلى أخرى يتبدل الصوت السردي والتبئير. وهكذا لاحظنا ان الرؤية البرانية الداخلية هي المؤطرة والمهيمنة. فيها نبتدىء وبها ننتهي. ومن خلالها تقدم لنا صورة المدينة (موضوع التبئير) كما تنطبع في ذاتية الصوت السردي. وعندما تستوعب هذه الرؤية الرؤية البرانية الخارجية، فإنها تسهم إلى جانبها في تقديم صورة عن المدينة بشكل موضوعي من لدن الناظم. وفي هذه الصورة الموضوعية أو الخارجية تتبدى لنا ذاتية الشخصيات في رؤيتها للمدينة وهي تتحدث عن غياب الزيني بركات. غير أن الرؤية الداخلية للشخصيات تقدم لنا بشكل موضوعي من لدن الناظم الخارجي. ولما كنا في الرؤية السردية البرانية الداخلية أمام مبأر عام هو المدينة في البداية، فإن هذا المبأر يضيق شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى الشخصية المركزية (الزيني بركات) التي بغيابها آلت المدينة إلى ما آلت إليه أو هكذا يظهر لنا. ومن خلال الرؤية السردية البرانية الخارجية نجد المبأر خاصاً دائماً إنه المقهى وروادها والشارع (من خلال الطابور). إن المقهى والشارع يقدمان صورة

أكثر جزئية عن المبأر العام (المدينة)، ومنهما تكون العودة إلى المدينة من جديد.

في الانتقال من رؤية إلى أخرى نجد التناوب بين الداخلية والخارجية، باستثناء ما رأيناه مع «قصة الجارية والعطار» ذات التبئير المزدوج. تظل صورة المبأر (المدينة/ الزيني بركات) تقدم لنا من منظور سردي داخلي. وتبعاً لذلك تغدو الصورة عميقة لما نصبح ندركه «سردياً» كمتلقين عن المدينة، الشيء سيجعلنا نتساءل عن لماذا هذا المآل الذي أسهمت «المطابقة» بين صورتها في الماضي والحاضر، و «المقارنة» بينها وبين حيدر آباد ذات سنة عجفاء في تعميقه، وإشراكنا في إدراكه من منظور أو رؤية الناظم الداخلي الداخلية.

وعندما نربط بين ما عايناه في الزمن والصيغة وهنا بخصوص هذه الوحدة وما عرفته من تبدلات وتغييرات في تقديم صورة المدينة وهي على أبواب الهزيمة يتأكد لدينا ذلك بجلاء.

II ـ الإعتقال

1.2. رأينا في الوحدة الأولى الناظم الداخلي (الرحالة) كيف يقدم لنا أحوال القاهرة وهي على عتبة الهزيمة، مركزاً في حكيه على المدينة والزيني بركات المختفي وحديث العامة (سعيد الجهيني) في ترابط هذه العناصر وتداخلها من خلال رؤية الناظم داخلياً وخارجياً. ولما كانت هذه الوحدة زمنياً استباقاً فإنها بذلك تعطي صورة عامة عن المناخ العام الحالي الذي ستؤول إليه أحداث القصة في تطورها. وبذلك ستكون العودة هنا إلى بدء الحكي 912 هـ انتقالاً إلى نقطة البدء التي أدت إلى التطور الحاصل في الوحدة الأولى.

في هذه الوحدة يتم اعتقال علي بن أبي الجود المحتسب الذي سيعوضه الزيني بركات. وفيها على عكس الوحدة الأولى نجدنا أمام الناظم الخارجي الذي يحكي بضمير الغائب. فهو غير محدد السمات وغير واضح الملامح. وهو الذي كنا قد أسميناه في الفصلين الأولى والثاني بـ «الراوي» تمييزاً له عن باقي من يتكلف بالحكي ضمن الخطاب المسرود.

يبدأ الناظم الخارجي الذي يتداخل والمبئر بتقديم صورة المدينة أول النهار وهي تستيقظ على ما لَمْ تكن تتوقع من الخارج، فيؤطر الزمن الذي سيجري فيه الحدث من خلال وصف بداية النهار كما يتجلى في حركات السقائين، وبعض خيول المماليك وهي تجتاز الطرقات. من خلال الرؤية البرانية الخارجية يتم تأطير فضاء الأحداث (المدينة)، إذ كل شيء يقدم من الخارج، وينظر إليه من الخارج.

2.2. في المقطع السردي الثاني نجدنا ننتقل من الناظم الخارجي كصوت سردي إلى الناظم الداخلي الذي يتخذ له موضوعاً للتبئير شخصية المحتسب علي بن أبي الجود. ومن خلال

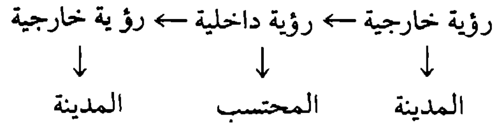
هذه الشخصية لا يكتفي الناظم بوصفه من الخارج، وإن كان يلجأ إلى ذلك أحياناً (وصف العمامة ص 19). بل إننا نجده يزاوج باعتباره ناظماً داخلياً بين السرد والتبئير. ولما كان المبأر شخصية مركزية فإنه يقدمه لنا من الداخل، فنتعرف من خلال رؤيته السردية البرانية الداخلية على هذه الشخصية من كافة جوانبها. وإن كان الجانب الكمي من الإخبار كثير جداً. ومن خلال الانتقال السريع من رؤية إلى أخرى، وتقديمه اياه من الداخل والخارج ندرك معه هذه الشخصية المتميزة في سلوكها وأفعالها، ما يملكه من نساء وجوار وغلمان. . . وما يجعلنا ندرك هذه الشخصية من الداخل والخارج معاً هو لجوء الناظم إلى التبدل الزمني إذ يبئر لنا بن أبي الجود في الماضي وفي الحاضر، وفي الليلة التي سيعقبها هذا اليوم الذي فتحنا به هذه الوحدة، إلى اللحظة التي سيتم فيها الاعتقال. لذلك يبدو لنا أن الفعل المركزي (الاعتقال)، لم يأت تسجيله إلا بعد أن تكونت لدينا الصورة كاملة حول «موضوع الاعتقال».

3.2. لكن صورة «موضوع الاعتقال» (المبأر) ستتعمق لدينا أكثر، بالانتقال إلى الرؤية السردية الثالثة هنا في هذا الترتيب، والتي سنجدها تأخذ طابعاً خارجياً. يعود السبب في ذلك إلى تغيير المبأر، إذ لم يبق هو علي بن أبي الجود (كمركز للتبئير)، ولكنه سيصبح الشارع والمدينة بكاملها مع طلوع النهار. لقد سرى الخبر في كل المدينة. ومن الناظم الداخلي نجدنا مجدداً ننتقل إلى الناظم الخارجي وهو يسجل آثار الاعتقال على ناس المدينة:

«من بوابة الأمير قاني باي الرماح أمير الخيل السلطانية، خرج مناد غليظ الصوت، يعرفه الناس، في اللحظة نفسها خرج مناد آخر من بيته القريب من قصر الأمير. . . النساء يصحن مناديات بعضهن، بائعة بليلة تزعق في حارة الميضة. . .» ص 20.

في هذه الرؤية السردية الخارجية يقدم لنا الناظم الخارجي صورة المدينة خارجياً وهي تتلقى وتتناقل خبر الاعتقال، وما كان له من فعل طيب في النفوس. ويمكن في هذا الإطار الإشارة إلى أن المؤشرات السردية التي يتم بواسطتها الانتقال من رؤية إلى أخرى تظهر لنا بجلاء من خلال ثلاث نجمات تفصل بين رؤية ورؤية.

هكذا نجدنا ننتقل من الناظم الخارجي في بداية الوحدة إلى الناظم الداخلي وهو يركز على المحتسب المعتقل في المقطع الثاني، إلى الناظم الخارجي من جديد في المقطع السردي الثالث. ويأخذ هذا الانتقال على صعيد التبئير الترتيب نفسه إذ ننتقل من المدينة المبأرة في بداية النهار وهي هادئة إلى المدينة وهي متحركة بعد تلقي خبر الاعتقال الذي بُئِّر في المقطع الثاني:



إن الرؤيات السردية تتناوب كما نلاحظ، ولما كان الناظم والمبئر واحداً فإن ما يتغير هـو السرد والتبئيـر، إذ نجدنـا ننتقل عن طـريق التناوب من نـاظم خارجي إلى داخلي إلى خارجي. وصورة هذا التبدل السردي لها أكثر من دلالة سنحاول الوقوف عندها بعد الانتهاء من تحليل هذه الوحدة.

4.2. رأينـا من خلال الـرؤية السـردية الخـارجيـة الأولى والثـالثـة كيف أنهـا ممتـدة وموضوعية بشموليتها واتساع منظورها وعمقه إلى الحدث، إلا أنها ستضيق تدريجياً بالانتقال عبر مؤشر بارز هنا أيضـاً (العنوان: سعيـد الجهيني) في رواق الصعايـدة في الأزهر يتحقق الانتقال من العام إلى الخاص. ويتجلى لنا هذا في بروز الناظم الداخلي محل الخارجي. إنَّ الناظم الداخلي يتخذ «سعيد الجهيني» باعتباره شخصية مركزية عيناً نرى من خـلالها آثـار الحدث (الاعتقال) على طلبة الأزهر. وبانفصال الناظم عن المبئر، يصبح المبأر (الجـامع والطلبة) منظوراً من زاوية المبئر، لكن الناظم الداخلي يظل يسرد بضمير الغائب. ولو أعدنا كتابة المقطع هنا بالضمير المتكلم كما طرح ذلـك بارث (1966) وشلوميت)1983(لتبين لنـا فعلاً تميز الناظم عن المبئر:

ـ النـاظم: «من داخـل رواق الصعــايـدة... يصغي سعيــد الجهيني إلـى ضجـة الخلق... تتدافع الأصوات إليه...» ص 20.

ولو كتبنا هذا المقطع بضمير المتكلم لأصبحنا فعلاً امام التمايز الذي نركز عليه هنا، وانطلاقاً منه نتحدث عن «الناظم الداخلي»:

ـ المبئـر: «من داخل رواق الصعـايدة... أصغيت إلى ضجـة الخلق... تدافعت الأصوات إلي...».

إن الناظم الداخلي هنا يسرد كما جلينا من ذلك من منظور سعيد الجهيني. ولما كان الجهيني شخصية مركزية، فإن المبأر سيقدم لنا من الداخل، وليس من الخارج، لذلك نقول هنا أيضاً إن الـرؤ ية السردية برانية (الناظم) داخلية (المبئر). (أنظر تحليلنا لهذا المقطع في الفصل الخاص بالصيغة). ولما كان هذا المقطع سيستمر إلى نهاية هذه الوحدة، أو قبلهـا بقليل، فإن منظور سعيد الجهيني سيظل داخلياً حول كل ما يقدم من موضوعات للتبئير، وإن كان مركزها هو حدث الاعتقال. إذ عبر الجهيني كمبئر تبدو لنـا شخصيات أخـرى مركـزية (زكريا بن راضي ـ عمرو بن العدوي...) وفضـاء الأزهر وطلبتـه. ومن خلالـه أيضاً تتسم

الرؤية السردية علاوة على الجانب الداخلي الذي سجلناه، ببعد آخر ذاتي كالذي نلمسه في خطاطتنا وإن كنا سجلناه فقط في الشكل السردي الجواني في اتصاله بما أسميناه بـ «الفاعل الذاتي» كصوت سردي.

يتجلى لنا كون الرؤية السردية هنا تأخذ بعداً ذاتياً، لأن المبئر (سعيد الجهيني) لا يقدم لنا منظوره من الداخل فقط، ولكن من خلال تمركزه على ذاته أيضاً، إذ يصبح المبئر مبأراً في الوقت ذاته. ولولا المظهر البراني الذي سجلناه من خلال الشكل السردي، لكنا من خلال «إعادة الكتابة» (Re — écriture) في العمق امام فاعل ذاتي لا ناظم داخلي. وهذا التنويع السردي الذي يصل إلى هذا المدى يبرز لنا بجلاء درجة التماهي التي تصل إليها علاقة الناظم بالمبئر، عندما لا يكتفي المبئر فقط بالنظر إلى موضوعه من الداخل، ويقدمه إلينا من الداخل، ولكن يتخذ ذاته موضوعاً لمنظوره. وسنلاحظ هذه الظاهرة السردية كلما كان الناظم الداخلي وراء شخصية مركزية كسعيد الجهيني، وبالأخص في اللحظات التي يخلد فيها إلى ذاته:

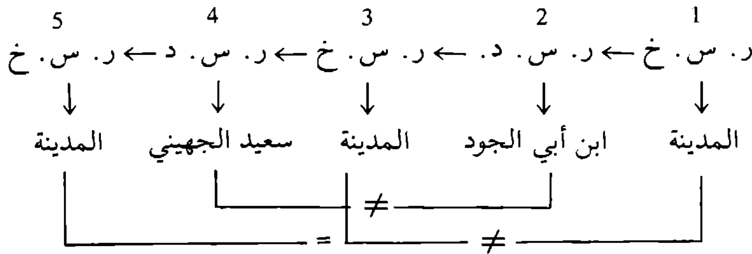
«تعلو الأسئلة وتنزل كعصا نقرزان، حلقات غليظة في سلسلة حديدية ساخنة تلهب منه العصب، تسل النخاع، تجفف ماء الحياة يود لو يزعق من فوق مئذنة الأَشْرَفَ قايتباي بالأزهر. . . سعيد لا يود أن يمضي بين الناس إلا زاعقاً، راجفاً من أمور تأتي. . .» ص 23.

إننا من خلال المبئر سعيد الجهيني ننتقل من رواق الصعايدة إلى كوم الجارح حيث شيخه أبو السعود ومريدوه. ومن خلاله أيضاً تقدم شخصيات جديدة وعوالم من القصة، وآثار الاعتقال على النفوس، وهم يلاقونه بِفَرَحٍ وَتَوَقُّع من سيخلفه وَلا سيما وأن صنائعه زكريا ابن راضي وجهازه المسلط على الرقاب لم يمس. عندما تقدم كل هذه «المعلومات» والجزئيات من خلال منظور سعيد الجهيني الداخلي، نعاين بجلاء كون الناظم وهو يجعل سعيداً مبئراً يدخلنا إلى عالمه الصوتي من خلاله. إذ عبر الجهيني كشخصية مركزية لها موقعها في القصة نطل على جزء هام من عالمها كما يبأر من منظور الجهيني. واللجوء إلى هذه التقنية في التبدل السردي مهيمن في الخطاب، وذلك عبر ممارسة تعدد التبئير وتحوله. صحيح يظل الشكل السردي ثابتاً، لكن تعدد الأصوات وتحولها حول المبأر الواحد أو المركزي يجعل المتلقي يدرك جوانب مركزية من القصة لكن من خلال رؤيات متعددة، تنتقل من الخارجي إلى الداخلي ومنه إلى الخارجي من جديد. في ذلك تكسير لعمودية السرد والتبئير ما دام المبأر واحداً (الاعتقال) وإلى جانبه كشف عن جوانب جديدة حول الشخصيات التي ستلعب دوراً هاماً في القصة. وعبر هذا التناوب السردي والصوتي تقدم لنا إخبارات تثير المزيد من التوقع والانتظار لما سيحدث لاحقاً.

وتنتهي هذه الوحدة باستعادة الناظم الخارجي لوظيفته الأولى كناظم (راو) ومبئر في آن، وهو يقدم لنا صورة الأطفال في المدينة وهم يصرخون معبرين عن فرحتهم باعتقال «موضوع التبئير»: علي بن أبي الجود، من خلال رؤية خارجية:

«من داخل الباطنية خرج صبيان يعملون في مصبغة خضر شيخ الصباغين، صبغوا وجوههم بأحمر وأخضر، يرقصون، يغنون. . . » ص 26.

هكذا نلاحظ أننا في هذه الوحدة نجدنا ننتقل من رؤية سردية إلى أخرى على الشكل التالي:



إن التبدلات السردية هنا تقوم على أساس «المطابقة» بين المتناقضات. وذلك لأن الرؤية السردية الخارجية هي المهيمنة والمؤطرة. فالمدينة في (1) تقدم لنا في أول النهار هادئة مع خروج السقائين لجلب الماء، وفي (3) وقد طلع النهار تظهر علامات التساؤل وتناقل الخبر بين الناس. بينما في (5) التي هي امتداد لـ (3) لذلك وضعنا علامة (=) يسجل الفرح البادي حتى على الأطفال الذي خرجوا إلى الشوارع معبرين عن فرحتهم بالاعتقال.

بينما في الرؤية السردية الداخلية نجدنا أمام «تقابل» بين شخصيتين مركزيتين (القامع والمقموع)، ومن خلالهما نجد التقابل بين عالمين متقابلين:

1 ـ عالم السلطة (التي يمثلها المحتسب المعتقل).
2 ـ عالم الشعب (الذي يمثله سعيد الجهيني).

وسنجد هذا التقابل بين العالمين مسيطراً في الرواية بكاملها ومن خلالها الرؤية السردية نفسها، وباعتقال المحتسب بن أبي الجود سيصبح التقابل بين الجهيني وزكريا بن راضي، ومن خلال الصوت السردي نفسه: البراني الحكي.

III ـ التعيين

1.3. بعد اعتقال علي بن أبي الجود تأتي وحدة «التعيين»: تعيين الزيني بركات بن موسى خلفا للمحتسب المعتقل. ولما كان «الاعتقال» قدم لنا من خلال الرؤية السردية

البرانية داخلياً وخارجياً، ولذلك بسبب أهمية هذه الوحدة، فإن وحدة «التعيين» لا تقل عنها أهمية في مجرى الخطاب. فالمنصب له خطورته وخصوصيته على مجتمع أحداث القصة. لذلك فأول سمة تتميز بها هذه الوحدة على مستوى الرؤية السردية هو أنها ستصبح متحولة ومتعددة أيضاً. إذ سننتقل فيها من شكل ومن صوت إلى آخر مع ما يستتبع ذلك من تعدد المنظورات السردية وعمقها.

2.3. نفتح هذه الوحدة بالمرسوم السلطاني الذي يأخذ شكل صيغة الخطاب المعروض. إننا هنا أمام الشكل السردي الجواني الحكي الذي يظهر لنا من خلال الفاعل الداخلي كصوت سردي. يقوم الفاعل الداخلي الذي يَسْتَعْمِل ضمير المتكلم الجمعي بدور المبئر من الداخل للزيني بركات الذي عين نائباً للحسبة بعد طول تفكير وتدبير، وأنه أوصى بالعدل. وفي الآن نفسه يذكر بابن أبي الجود المعتقل. إننا هنا أمام رؤية سردية جوانية داخلية.

3.3. يقع الانتقال بعد ذلك من الشكل السردي الجواني إلى البراني مع الراوي الناظم الذي يأخذ بعداً داخلياً بتركيزه على «زكريا بن راضي» كشخصية مركزية في القصة. وفي هذه الحال، كما سبق أن رأينا ذلك في الوحدة السابقة مع سعيد الجهيني، يحدث انفصام بين الناظم والمبئر، إذ يتكلف الأول بالسرد ومن خلال المبئر يقدم المبأر. إنّ موضوع التبئير هنا يتمحور بشكل مركزي حول «التعيين». وتظهر لنا العلاقة بين الناظم والمبئر حول المبأر تأخذ أشكالاً عديدة إذ تذهب من الناظم الخارجي عندما يتصل الناظم بالمبئر ويكون الموضوع هو زكريا بن راضي وينفصلان، عندما نذهب إلى الناظم الداخلي عندما يكون المبأر هو الزيني بركات من منظور زكريا، إلى «الناظم الذاتي» الذي يصبح فيه المبئر مبأراً في الآن ذاته.

في اتخاذ زكريا بن راضي مبئراً يبدو لنا من منظوره الداخلي موضوع «التعيين». فهو نائب البصاصين في مصر، وعلي بن أبي الجود هو الذي عينه في هذا المنصب الخطير الذي أتاح له إمكانية التعرف على دقائق الأمور وخبايا الشعب. فجهاز البصاصين واسع وممتد ومنغرس في كل الأوساط يحمل إليه تفاصيل الاخبار. لكن تعيين الزيني بركات لم يكن متوقعاً. ومعرفته عن الزيني بركات ناقصة جداً. فمن هو الزيني بركات؟

ومن خلال تعدد الرؤيات كما أومأنا إلى ذلك أعلاه تضاءلنا جوانب من حياة زكريا بن راضي خارجياً، وداخلياً، ومن خلاله أيضاً تقدم لنا صور عميقة وممتدة عن فضاء عالم القصة ومحيطها. عندما يسمع الخبر المقلق: «التعيين» يغد ودائم الحيرة والتوجس، ومن خلال الناظم الخارجي توصف لنا أعماله وهو يقوم بقتل غلامه شعبان الذي اعتقله زكريا من القصر ليتعرف على أسراره وعلاقته بالسلطان. ثم يقع الانتقال إلى الناظم الدّاخلي كصوت

سردي لتقدم لنا الأشياء كما يراها ويدركها زكريا بن راضي كمبئر للأشياء والموضوعات. ذهابه إلى بيت خلوته ليطلع على الملفات المعدة حول كل شيء. ليكون الانتقال بعد ذلك إلى «الناظم الذاتي» كما سبق أن لاحظنا ذلك مع سعيد الجهيني الذي يصبح فيه زكريا مبئراً ومبأراً في آن. وهذا ما رأيناه في الصيغة تحت اسم «المسرود الذاتي»:

«يقول زكريا متباهياً، هذا القسم في الديوان فخرة للسلطان. . . لم يحدث قط أن أعد شيء كهذا في تاريخ أي بصاص مصري أو افرنجي، وبإذن الله العظيم سيجيء يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به. . . . » ص 34.

ومن الناظم الذاتي يتم الانتقال إلى الناظم الخارجي الذي يقدم لنا زكريا بن راضي مبأراً وهو يقلب الأوراق، ويعاين مَا كتب حول أخس الناس من صفحات كثيرة. ومن خلال هذه الرؤية الخارجية نكون فكرة عن عالم زكريا وحياة الناس في القصة كما هي مدونة في ملفات البصاصة. ومن خلال رؤية سردية داخلية نعاين موقف زكريا من الزيني بركات الذي لا يجد عنه إلا كلمات قليلة لا تروي غلة، فيتعجب زكريا من ذلك، ويقرر أنه سيتكلف بذلك بنفسه.

3.3. من الناظم ننتقل إلى الفاعل أي من الشكل السردي البراني إلى الجواني ومن خلال الخطاب المعروض، نجد الصفحة الأولى التي كتبها زكريا باعتباره هنا «راوياً» (فاعلاً داخلياً) ومبئراً داخلياً لموضوع تبئيره «الزيني بركات» الذي يقدم في جمع من الأمراء والعلماء طلب اعفائه من الوظيفة. لذلك تبدو لنا هذه الرؤية هنا جوانية داخلية.

4.3. من جديد يستعيد الناظم دوره كراو، وينقلنا إلى مكان آخر هو «كوم الجارح» حيث الشيخ أبو السعود ومريدوه من الصوفية وضمنهم سعيد الجهيني. ومن خلال الخطاب المسرود الذي يتكلف به الناظم الخارجي نكون فكرة عن الموضوع المبأر كوم الجارح وجماعة الشيخ، لينفصل بعد ذلك الناظم عن المبئر، ويصبح المبأر «التعيين والزيني بركات» يقدم لنا من منظور الشيخ وسعيد الجهيني، حيث نغدو ندرك موقف الجماعة المضاد لزكريا بن راضي والمؤيد للزيني بركات. إننا مع الناظم الداخلي نصبح نرى بمنظور الشيخ ومريديه إلى الحدث الأساس هنا.

4.4. بعد التعرّف على موقف الجماعة من التعيين ننتقل من رؤية سردية داخلية إلى الخارجية حيث الناظم الخارجي يقدم لنا من خلال الشارع منظور الناس لخبر التعيين وتأييدهم للزيني بركات.

5.4. إنَّ خبر «التعيين» أساسي في مجرى الخطاب، لأنه يقرر من سيقوم بالمهمة

الخطيرة في المجتمع بعد اعتقال المحتسب السابق، يبدو لنا هذا على صعيد الرؤية السردية من خلال:

أ ـ التعدد: الانتقال من رؤية برانية إلى أخرى جوانية.

ب ـ التحول: حيث يتم الانتقال ضمن البراني أو الجواني من الخارجي إلى الداخلي إلى الذاتي.

ومن خلال تضافر هذا التعدد والتحول نصبح ندرك أثر هذا التعيين بجلاء من منظورات عديدة، وتبدأ تتبلور أمامنا صور الشخصيات خارجياً وداخلياً، كما يبدأ تطور الأحداث يأخذ مداه عن طريق فَرْزِ مواقف الشخصيات الذي نجده منقسماً إلى قسمين:

1 ـ المعارض للتعيين: زكريا بن راضي.

2 ـ كوم الجارح حيث الشيخ أبو السعود وسعيد الجهيني وعامة الشعب مع التعيين.

إن موضوع «التعيين» (التبئير) هو الزيني بركات كشخصية مركزية لكننا في هذه الوحدة لا ندركه إلا من خلال إدراك الشخصيات لَهُ وموقفهم منه.

IV ـ الخطبة

1.4. إذا كان «التعيين» المنظور إليه من زوايا متعددة ومتحولة، تمتد من الأزهر إلى الشارع إلى كوم الجارح إلى بيت زكريا بن راضي يشكل وظيفة أساسية فإن «الخطبة» كفعل قام به الزيني بركات، لا تحتل في مجرى الخطاب إلا وظيفة ثانوية. ولكن مع ذلك، وبسبب خصوصيتها في إضاءة جوانب ظلت غير مكشوفة حول الزيني بركات، ستحتل مكانة هامة على صعيد الرؤية السردية.

2.4. من خلال الفاعل الداخلي (عمرو بن العدوي) يتم تأطر الفضاء الخارجي الذي ستجري فيه الخطبة، وهو في مجلس يضم مجموعة من الناس، وموضوع التبئير هو الزيني بركات وخطبته. يبدو المبئر المركزي هو عمرو بن العدوي التابع لجهاز زكريا بن راضي. وهو هنا يتكلف أحياناً بالسرد كواحد من الشخصيات، وأحياناً أخرى يتكلم من خلال العرض كباقي الشخصيات، لكن الموضوع يظل واحداً. لذلك يمكننا أن نتحدث هنا، أيضاً عن الناظم الداخلي الذي يتخذ من عمرو بن العدوي مبئراً: يقدم لنا منظور عمرو بن العدوي للخطبة والخطيب (الزيني بركات). لكن في إطار علاقته مع باقي الشخصيات يبدو لنا منظورهم الداخلي للحدث وما يتضمنه من مواقف تجاه الزيني بركات. إنَّه منظور داخلي، لأننا من خلاله نتعرف على الزيني بركات كما تكونت صورته في دواخل شخصيات عالم القصة.

3.4. رأينا الناظم الداخلي يسجل منظورات عمرو بن العدوي وباقي الشخصيات الداخلية للحدث (الخطبة) ومنه ننتقل إلى الناظم الذاتي الذي يتزاوج فيه المبئر والمبأر، ومن خلال هذه الرؤية السردية الذاتية نكون صورة عن عمرو بن العدوي الذاتية. فهو يخشى أن يكون مراقباً وستبلغ ممارساته إلى زكريا بن راضي أو مقدم البصاصين الذي يُوَبِّخُهُ على أعماله (ص 47).

4.4. من الفاعل الداخلي إلى الناظم الذاتي ندرك الحدث من خلال الرؤية السردية الداخلية للحدث من منظور الناس، وعمرو بن العدوي. ومن هذه الرؤية يتم الانتقال إلى الناظم الداخلي مع زكريا بن راضي كمبئر، ويظل موضوع التبئير المركزي دائماً هو الزيني بركات وخطبته.

وكما رأينا سابقاً مع سعيد الجهيني وزكريا بن راضي إلى الآن بالأخص يقدم لنا منظور زكريا بن راضي من الداخل حول موضوع التبئير. أي أن زكريا بن راضي يكون مبئراً. وفي حال انفصال الناظم عن المبئر تأخذ العلاقة بينهما هذه الأبعاد:

1 ـ الناظم الداخلي: المبئر ← المبأر ← رؤية سردية داخلية.

↙ ↙ ↙

الراوي زكريا الزيني.

2 ـ الناظم الخارجي: المبئر ← المبأر ← رؤية سردية خارجية

↓ ↓ ↓

الراوي الراوي زكريا

3 ـ الناظم الذاتي: المبئر ← المبأر ← رؤية سردية ذاتية.

↓ ↓ ↓

الراوي زكريا زكريا

إن الرؤية السردية هنا دائماً برّانية. وفي تحولها من الداخلية إلى الخارجية إلى الذاتية نكون ندرك الشخصية من كافة جوانبها أي وهي ترى وترى ذاتها، لكن ذلك يتم من خلال الشكل السردي البراني.

وهذه الصورة كما قلنا ثابتة كلّما تم التركيز على زكريا أو سعيد أو الزيني أو عمرو بن العدوي من هذه الزاوية كلما وجدنا هذا التحول.

مع الشكل الأول يتلقى زكريا بن راضي باعتباره مبئراً التقارير التي توصل بها عن

الخطبة ومن خلالها يبدو منظوره الداخلي للزيني بركات. وفي الشكل الثاني وقد أصبح مبأراً من لدن الناظم الخارجي تظهر لنا ممارساته: تقنعه بلباس شيخ صوفي وخروجه لمشاهدة الحدث بنفسه: تجمهر الناس، إلقاء الزيني، الخطبة. ومع الشكل الثالث تبرز لنا صورته الداخلية عن نفسه وهو يتأثر بالموضوع: «كيف يظهر مناد لا يعرفه زكريا كيف لا يراجع نص ما يقوله؟ ثم أن الزيني بركات لم يحتسب بعد؟...» ص 52.

من خلال هذه الأشكال الثلاثة يتبدى لنا إدراك صورة زكريا من كل الجوانب، أي من خلال كل الرؤيات السردية ضمن الشكل الأول. ولعل السبب في هذا يكمن في كون الرواية ليست رواية أحداث كما نجد في غيرها. فالحدث المركزي من خلال صيغة الخطاب المعروض (المرسوم ـ النداء...) يأتي بشكل مكثف ومركز: «نأمر بتعْيين الزيني بركات» أو اعتقل علي بن أبي الجود. «ويصبح السرد بكامله من خلال جوانب الرؤية السردية (من منظور وعمق) ذا أهداف محددة هو تقديم كل «وجهات النظر» أوكل «التبئيرات» أو كل «الرؤيات السردية» لهذا الحدث. وفي هذا الإطار يتضافر الداخلي والخارجي والذاتي، البراني والجواني... وبذلك، نصبح ندرك كل الرؤيات السردية لشخصيات القصة وآثارها عليها.

5.4. حول خطبة الزيني بركات تقدمت إلينا رؤيات داخلية من خلال عمرو بن العدوي والناس، وداخلية وخارجية وذاتية من خلال زكريا بن راضي أي أننا إلى الآن ندرك رؤيات بعض الشخصيات عن الخطبة التي رأيناها بصفة عامة داخلية، لكننا لاَ ندرك شيئاً عن الخطبة خارجياً؟ نتساءل كمتلقين! وأحرى أن يقدم لنا هذه الرؤية السردية الخارجية الناظم الخارجي كما هو معتاد، وكما سجلنا ذلك في خطاطتنا؟!

حول السؤال الأول، سنجدنا الآن فعلاً أمام رؤية سردية خارجية تقدم لنا «الحدث» (الخطبة) خارجياً. لكن الذي سيقوم بها ليس الناظم الخارجي ولكن الفاعل. ولما كان نعت الفاعل مكتسباً من جهة كون الراوي مشاركاً في القصة (عكس الناظم). فإنه سيقدم لنا الحدث ليس من داخله، ولكن من الخارج. إنه إذن الفاعل الخُارجي، وهو كما رأينا في خطاطتنا الوجه الثاني أو المقابل لـ «الناظم الداخلي».

إن الفاعل الخارجي كصوت سردي يقوم بوظيفتين مزدوجتين فهو في آن معاً راو ومبئر، ويظهر لنا هذا في خطاب التقرير الذي أعده مقدم بصاصي القاهرة بناء على التقارير المرفوعة إليه، وهو الذي قرأه زكريا بن راضي. وأهم خاصيات التقرير هو الدقة والموضوعية، ولما كان كذلك فلا يمكنه أن يركز إلا على ما يرى من الخارج.

إن الفاعل الخارجي وهو يقوم بدور المبئر أيضاً يقدم لنا رؤية سردية جوانية خارجية

لا محدودة من حيث العمق، لأن منظوره السردي مركز على الموضوع المبأر «الخطيب»، لكنه يظل يمتد ويتسع ليشمل الفضاء الذي يحيط بالمبأر المركزي (الزيني بركات) من كل الجوانب. لذلك فهو يصف الزيني بركات والجمهور الذي حَجَّ لمشاهدة الزيني والاستماع للخطبة، وكل جنبات المسجد الغاصة بالناس:

«لكن الزيني رفع يده اليمني، مفرودة الأصابع (يده عادية، أصابعه خمس)... سرى صوته بين الناس هادئاً، قال ما معناه..» ص: 54.

«بعد خروجه من الأزهر، وشق طريقه راكباً بغلة عالية بسرج متواضع وكنبوش عادي (أثار هذا رضاء الناس عنه، قالوا، أنظروا، كيف يكون العدل والحكام!)... ص: 55.

6.4. نعاين أن هناك تكاملاً بين الرؤيات في تقديم «الخطبة». فإذا كان الرؤيات السردية الأولى داخلية من خلال الشخصيات: عمرو بن العدوي، الناس، زكريا بن راضي، فإن الرؤية السردية التي جليناها من خلال تقرير مقدم البصاصين ذات بعد جواني لكن خارجي ممتد وشامل. وبتضافر الشكلين تكتمل لدينا الصورة خارجياً وداخلياً حول الزيني بركات وخطبته.

7.4. مع الناظم الداخلي، وأيضاً من خلال منظور زكريا بن راضي، تقدم لنا آثار الخطبة على ذاتية زكريا بن راضي بعد أن شاهد بنفسه الحدث، وآطَّلَعَ على تقرير المقدم. وهكذا نجدنا أمام الصورة السابقة التي سجلناها من خلال أشكالها، حيث يتم الانتقال من رؤية إلى أخرى من خلال زكريا بن راضي كمبئر مرة ومبأر أخرى، وندرك من خلال تعدد الرؤيات هذا حوله موقفه متكاملاً من الحدث ومن الزيني بركات، إن صورة زكريا أصبحت مكتملة من مختلف جوانبها.

8.4. وتنتهي هذه الوحدة بخطابين اثنين (رسالتان) يقوم فيهما معاً زكريا بن راضي بدور الفاعل الداخلي. في الرسالة الأولى التي يوجهها للزيني بركات (ص: 59/ 60)، والثانية إلى الأمراء (ص: 61/ 62). يحاول الفاعل الداخلي في الأولى كسب عطف الزيني داعياً إياه إلى التعاون معه، وفيه يبئر قوته وخصوصية جهازه الذي لا يمكن للزيني أن يستغني عنه، وفي الثانية يبئر الزيني بركات ليبرز واضحاً أمام الأمراء. ومن خلال هذا التبئير الداخلي يؤلبهم عليه، ويبين خطورته عليهم، ومن خلال الخطابين نجدنا أمام رؤية سردية جوانية داخلية.

٧ ـ الزيني حاكماً

1.5. سجلنا على مستوى مضمون السرد إلى الآن تعيين الزيني بركات نائباً للحسبة محل بن أبي الجود المعتقل. كما رأينا من خلال اشتغال الرؤيات السردية وتبدلاتها كيف

أنها متعددة ومتحولة واستنتجنا من خلال ذلك تمييز موقفين اثنين من الزيني بركات كموضوع للسرد والتبئير معاً، سواء في هذا الشكل أو ذاك. الموقف الأول وهو موقف سعيد الجهيني وعامة النـاس المؤيد لتعيين الـزيني بركـات والموقف الثـاني ضد التعيين ويبـرز من خلال زكريا بن راضي وجهاز البصّاصين .

من خلال التعيين والخطبة كما قدما من خلال مختلف الرؤيات السردية يبدو لنا الزيني بركات موضوعاً. لكنه في هذه الوحدة يستـلم مهامه رسمياً كمحتسب، وستبرز أفعاله التي ستظل بدورها موضوعاً للسرد والتبئير معاً.

عن طريق «النداء» الذي تقوم به شخصية من القصة، نجدنا أمام الفـاعل الخـارجي الـذي يخبرنا مـوضوعيـاً من خلال العـرض بتسلم الزيني بـركات علي بن أبي الجـود وأنـه سيمارس وظيفته كمحتسب. إن الحدث هنا كما نلاحظ يقدم لنا من خـلال صوت سـردي (الفاعل الخارجي)، من داخل القصة لذلـك نقول هنـا أيضاً إن الـرؤية السـردية الجـوانية خارجية، على اعتبار الحدث (مزاولة الحكم) يبأر خارجياً أي يتم الإعلان عنه، لأننا هنا أمام صيغة العرض.

2.5. بعد تقديم الحـدث من خلال الـرؤ ية الجـوانية الخـارجية، ومن خـلال صوت سردي جواني، ننتقل مع الناظم الداخلي إلى سعيد الجهيني أولاً كـ «مبئر»، وبعد ذلك إلى زكريا بن راضي كـ «مبئر» مناقض. إن هـذين المبئرين (سعيـد/ زكريـا) إذْ يقـدم لنـا من خـلالهما المنـظور السردي الـداخلي لموضـوع التبئيـر، ذلـك لانهمـا اختـزال للمـوقفين المتعارضين اللذين بَدَآ يتبلوران على صعيد شخصيات القصة.

مع الناظم الداخلي كراو وسعيد الجهيني كمبئر نجدنا أمام الرؤية السرديـة الداخليـة حيث يقدم لنا من منظور المبئر موقفه من الزيني بركات وتعاطفه معه، وتذكر ذهابه وإياه عند أبي السعود في كوم الجارح. وخشيته عليه من زكريـا بن راضي وعيونـه. ومن هذه الـرؤية السردية الداخلية ننتقل مع الناظم الذاتي حيث يصبح الجهيني مبئراً ومبأراً. ومن رؤية سردية برانية ذاتية نتعرف على معاناة سعيـد وَآلاَمِهِ، ومـا يتعرض إليـه من عيون زكـريا، وعـلاقته العاطفية مع سماح . ومع الناظم الخارجي أخيراً ننتقل إلى الرؤيـة البرانيـة الخارجيـة حيث يكون الوقوف على علاقة الجهيني بأبي سماح وحديثهما عن الزيني بركات ورضا الناس عنه، وقصة عدل الزيني بركات من خلال حسمه الصارم ضد الخياط (صاحب الغلام) رغم تدخل الأكابر في هذه القصة لصالح الخياط.

إن هذه الرؤيات المقدمة هنا من قبل الراوي (الناظم) تأتي متـداخلة ومتناوبـة، كما سبق أن عَايَنَّا ذلك كلما أرسل الخطاب من جهة هذا الشكـل السردي. وسنـلاحظ الشيء

نفسه عند الحديث عند زكريا بن راضي كمبئر في هذه الوحدة.

3.5. يعود الفاعل الخارجي من جديد كما رأينا في هذه الوحدة (1.5). ومن خلال «النداء» كصيغة عرضية تقوم فقط بدور الإخبار، يتم الإعلان من غش أحد العطارين واحتكاره، وتغريم الزيني بركات إياه، واستحواذه على سلعته وتوزيعها على العطارين كي لا يبقى احتكار. نلاحظ هنا ان «مزاولة الحكم» كموضوع للتبئير لا تُقدّم لنا من خلال الناظم، إذ هذا ما نجده عادة، ولكن من خلال الفاعل الخارجي، كي تكون الرؤية السردية من خلال ما تتضمنه من أصوات سردية ومنظورات الشخصيات رَاصِدَة للحدث «رائية» إليه من وجهة نظرها السردية.

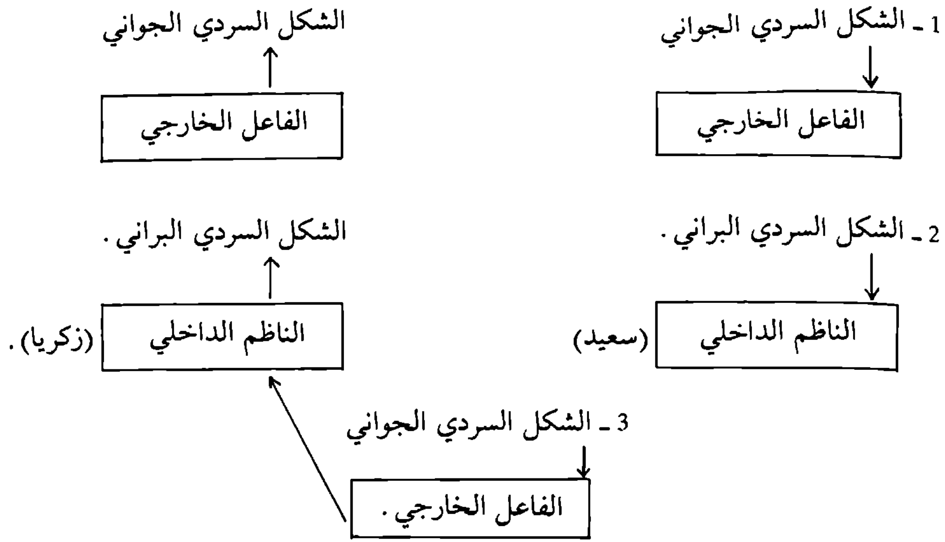
4.5. الناظم الداخلي أيضاً يعود مرة أخرى، لكن هذه المرة ليقدم لنا منظور زكريا بن راضي. إنه الصوت النقيض لِصَوْتِ سعيد الجهيني. والحالات الثلاث التي رصدنا كلما كان الناظم يستعمل ضمير الغائب من خلال تركيزه على شخصية مركزية، هي نفسها التي نجد هنا أيضاً مع زكريا بن راضي، وتتجلى هذه الحالات فيما يلي:

يبأر زكريا بن راضي أولاً من خلال الناظم الخارجي عندما يقدم لنا إحدى صوره التي يتمتع بها في حياته وهو على رأس جهاز البصاصين حين يقدم على قتل أحد معتقليه في داره بسيخ محمى: «زكريا يختنف بدخان اللحم المحترق» خرج. . عبر الفناء. . .» ص: 77.

أو حين يقدمه لنا أيضاً من الخارج وهو يغازل طيوره ويداعب إبنه. ومن خلال هذه الرؤية السردية البرانية الذاتية عندما يخلو زكريا إلى نفسه وهو يفكر في رسائله وموقف الزيني بركات. وعندما يكون زكريا مبئراً، نجد الناظم الداخلي يسرد من خلال منظور زكريا ما آل إليه موقفه من الزيني من حقد متزايد وهمّ عَظِيمَيْنِ.

5.5. وأخيراً، ومن خلال الفاعل الخارجي (النداء) تقدم مجموعة من الأخبار عن ممارسات الزيني كمحتسب ضد المحتكرين والمرتشين، وبعض العادات والتقاليد التي أمر الزيني بإبطالها مثل دق الطارات في نعي الموت، ومنع المماليك من الخروج ليلاً ملثمين.

نلاحظ أن هذه الوحدة تسير وفق إيقاع متواز على مستوى رؤيتها السردية. فالزيني بركات يزاول الآن الحكم. لذلك تقدم لنا ممارسته من خلال الشكل السردي الجواني عن طريق صيغة الخطاب المعروض. أما آثار ممارساته فتبدو من خلال الشكل السردي البرّاني بصيغة الخطاب المسرود. وضمن الشكلين تتناوب الرؤ يات على الشكل التالي:



إن الشكل السردي الجواني مع الفاعل الخارجي يؤطر الوحدة ويتوسطها وينتهي بها. ومن خلال تقدم رؤية سردية جوانية خارجية تسجل من خلالها أفعال الزيني بركات. ويأتي الشكل السردي البراني ضمن الشكل الجواني، ويتركز من خلال الناظم الداخلي على شخصيتين محوريتين (سعيد/زكريا)، اللذين من منظورهما يقدم المبأر المركزي (الزيني بركات)، ومن خلالهما أيضاً تقدم لنا رؤيات سردية أخرى تتصل بهما في رؤيتهما لذاتيهما، وفي إنعكاس الأحداث عليها كما يقدمان لنا من خلال رؤية برانية خارجية.

وهذا التوازي في بناء هذه الوحدة يلعب دوراً كبيراً في مقابلة منظورين سرديين حول حدث واحد، كما أنه من خلال تعدد الرؤيات وتحولها بصددهما تضاء لنا جوانب جديدة من حياتهما وعلاقتهما التي تمتد خارج ذاتيهما.

إن الناظم حين يقدم لنا الحدث من منظور سعيد أو زكريا، لا يكتفي بسرد الأحداث من خلال رؤية سردية خارجية كما اعتدنا ذلك في الرواية التقليدية، وكما سبق أن بينا ذلك من خلال التحليل، بل إنه يختفي وراءهما، ولا يبقى دالاً على وجوده غير إستعمال ضمير الغائب. وبذلك يصبح الحدث بارزاً ومكشوفاً من خلال رؤية الشخصين في تميزهما وتباعدهما بعضهما عن بعض. وعندما نربط هذا بما رأيناه على مستوى الصيغ وتبدلاتها مِنْ مسرود إلى منقول إلى مسرود ذاتي، تكون الشخصيتان تتحركان أمامنا بحرية في فضائهما الخاص ووفق منظورهما المتميز. فتنظر كل شخصية نفسها من خلال الآخر، وفي تضاد معه في آن حول الموضوع المبأر الذي إلى الآن رأيناه متركزاً على الزيني بركات.

٦١ - الفوانيس / زكريا نائباً

1.6 تتداخل الوحدتان هنا وتتقاطعان في الآن نفسه. فالأولى لحظية، والثانية تظل مستمرة حتى آخر القصة. وشأن الـوحدات الســابقة: الإعتقـال - التعيين - الزيني حـاكماً، تأتي هذه الوحدة عن طريق النداء (الفاعل الخارجي) الذي يلقي الحدث كخبر، أي أنه يكتفي، كما سبق أن رأينا، بتبئير الحدث موضوعياً. لذلك نسمي الرؤ ية السردية هنا جوّانية خارجية. وعلى غرار الوحدات السابقة تأتي الرؤ ية السردية اللاحقة لتبئير ردود الأفعال حول الحدث المبأر مركزياً. وفي سياق تطور أحداث القصة تأخذ هذه الوحدة المزدوجة الحدث مكانة خاصة على مستوى الرؤ ية السردية. إنها تأخذ نفس الطابع الذي رأيناه في وحدة «الخطبة» من حيث كونها متعددة الرؤ يات ومتحولتها، وكذلك عمق منظوراتها، كما سنبين. وتأتي هذه الخاصية من كون الزيني بركات يمارس الآن الحكم، وفي إطار ذلك «يستحدث» الفوانيس لإضاءة المدينة ليلاً. وفي الوقت نفسه يعين زكريا بن راضي نائباً للزيني بركات.

هذان الحدثان المركـزيان يبـأران كما نَـرَىٰ عن طريق الفـاعل الخـارجي من خلال النداء، وإلى جانبهما يخبر عن عدل الزيني بركات وهـو يلغي بعض الضرائب، ويخصص باباً للشكاوي، ويبطل النعي بالطار.

2.6. من الفاعل الخارجي الذي يبئر الحدث المركزي ننتقـل إلى الفاعـل الخارجي (التقرير) الذي يقوم - عن طريق الرصد الموضوعي - بتسجيل كل ما يـراه صاحب التقـرير بأمانة وموضوعية. إن الفاعل الخـارجي مثل النـاظم الخارجي راو ومبئـر في آن. وفي هذا الإطار نجدنا أمام رؤية جوانية خارجية.

يؤكد الفاعل الخارجي أولاً أن هناك «إجماعاً» لا مثيل له حول كثرة النداءات، واطمئنان الناس بعد النداءات الأولى الخاصة بعدل الزيني بركات. ويسـرد بعد ذلـك ومن منظور النساء للحدث وهن يتساءلن عن معنى منع إستعمال الطارات في النعي، وإجماعهن على أنها بدعة. إن الفاعل الخارجي يتحول بين الفينة والأخرى إلى فاعل داخلي، ويكتفي فقط بالسرد في حين يبأر الحدث من خلال المبئر الذي يركز عليه، وبذلك تصبح الرؤ ية جوانية داخلية، ولكن ضمن الرؤ ية الجوانية الخارجية. وبذلك تتعدد المنظورات.

إلى جانب منظور النساء حول منع الطار، نجد منظور ثلاثة رجال يشككون في صحة مـا يقال عن فتـح باب للشكـاوي. وبخصوص الفـوانيس يستنتج التقـرير وجـود معارضين ومؤيدين، وهؤلاء المؤيدون بدورهم يتحفظون.

ينقلنا الفاعل الداخلي إلى الأزهر كموضوع للتبئير، وعن طريق المزاوجة بين منظوره الخارجي ومنظور سعيد الجهيني الذي يصْبح هو المبئر، نجدنا ننتقل من رؤية خارجية إلى

الداخلية. في الخارجية نجدنا أمام الفاعل الخارجي وهو يقف على ما كان يفعله الجهيني مبأراً:

«أثناء دخولي جامع الأزهر عند الفجر، رأيت طالب العلم الأزهري سعيد الجهيني (ذكرته مرات من قبل) يجلس بين جمع من الطلبة، كان يكثر من هز قبضته، على وجهه غيظ، وعدم رضا وكمد وحقد دفين. وكلهم مصغون إليه...» ص: 93.

واضح من خلال فعل (رأيت)، أو «على وجهه» كون الفعل الخارجي يقدم رؤية جوانية خارجية عن أفعال سعيد الجهيني المبأر. لكن سرعان ما ننتقل إلى الرؤية السردية الجوانية الداخلية، عندما نصبح بإزاء الفاعل الداخلي الذي يكتفي بإعادة سرد ما قاله سعيد الجهيني المبئر للحدث. فالحدث في ما سنقدم مثالاً عنه يتكلم فيه الجهيني وفي كلامه هذا يبئر النداءين وتعيين زكريا خصوصاً. ويبقى دور الفاعل الداخلي هنا ضئيلاً جداً إذ يُقدَّم بصيغة الخطاب المنقول. لذلك عندما نقول هنا إننا أمام رؤية سردية جوانية داخلية يتأكد هذا القول بجلاء:

«وروعت إذ وجدته يشير إلى أمر لم يتردد على ألسنة الناس أبداً، لم أسمعه من مخلوق» سعيد الجهيني يعلق على ما جاء في النداء الخاص بالفوانيس بإقرار شهاب الأعظم زكريا بن راضي نائباً للمحتسب، تركز كلامه في الآتي:

1 ـ وقوع قهر على الزيني بركات بن موسى من ناحية الشهاب وأعوانه حتى يتم إقراره نائباً للحسبة.

2 ـ إنه عليم بالزيني بركات ومتأكد من عدم رضاه عن القرار.

3 ـ كل ما أذيع من نداءات متتالية الغرض منه شغل الخلق عن أخطر ما في الأمر، وهو إقرار الشهاب الأعظم وإعطاء الشرعية لوظائفه»... ص: 93.

ومن الرؤية السردية الجوانية الداخلية من منظور سعيد الجهيني ننتقل مرة أخرى إلى الفاعل الداخلي وهو يسجل آراء الناس ومنظوراتهم الداخلية من موقعه كـ «فاعل خارجي» كما سبقت الإشارة، في المقهى والمساجد وهم يتندرون بما قاله الشعراء:

«الحق يا متعوس وإلا علقوا لك فانوس» ص: 94.

إن الفاعل الخارجي (كاتب التقرير) كصوت سردي هو مؤطر هذه الوحدة إلى هذه النقطة، لكنه يتحول إلى الداخلي. وفي تحوله هذا تتعدد المنظورات السردية من الداخلي إلى الخارجي، وذلك بتعدد المبئرين: النساء ـ الشارع ـ المقهى ـ المسجد ـ سعيد الجهيني (الأزهر). وفي هذا التحول والتعدد نجد المبأر واحداً: «مضمون النداءات». ومن خلال

تعدد وتحول الرؤيات السردية يمكننا على صعيد مضمون الحكي إستنتاج المواقف التالية:

1 ـ الرضَىٰ: العدل (بالاجماع) ما عدا ثلاثة يتشككون.
2 ـ الرفض: الفوانيس (بالاجماع) والمؤيدون متحفظون.
3 ـ موقف خاص: لسعيد الجهيني ويتجلى في رفض إقرار زكريا نائباً للزيني بركات.

من خلال الفاعل الخارجي الذي أطر كل هذه الأصوات والمنظورات المتعددة والمتحولة نجد الرؤيات السردية هنا ممتدة وموسعة، وذات إدراك خارجي ولا محدود.

3.6. ومن الفاعل الخارجي (التقرير) ننتقل إلى الفاعل الخارجي (النداء) الذي يبئر مجموعة من الأخبار المتعلقة بفضاء السلطة: مُلاَقَاةُ السلطان لرسل من الحبشة والبنادقة. وما إنتهى إليها الأميران بشتاك وطغلق من خصومه أدت إلى القطيعة بينها.

4.6. من الفاعل الخارجي ننتقل إلى الناظم الداخلي الذي يقدم لنا من خلال «سعيد الجهيني» المبئر رؤيته الداخلية للحدث المركزي المبأر من لدنه وهو تعيين زكريا نائباً. ومن خلال الحالات الثلاث السابق تسجيلها ننتقل إلى الرؤية السردية البرانية الخارجية وهو يصف لنا خارجياً ما يعانيه الجهيني ومن خلال البرانية الذاتية ما يموج في دواخله من أحاسيس وهواجس حول حبيبته «سماح»، ورغبته في رؤية مولاه الشيخ أبي السعود:

«حتى الآن لم يحسم أمر الفوانيس، فتنة توشك على الاندلاع بسبب الفوانيس. أهو مع تعليق الفوانيس أم ضده؟» ص: 97.

وفي الرؤية الداخلية يبئر لنا زكريا من منظور سعيد الجهيني داخلياً، ويبرز موقفه المعادي له ولممارسته، ويبدأ يطرح الأسئلة حول علاقة الزيني بركات بزكريا بن راضي.

5.6. ومن خلال عنوان صغير يحمل إسم «قسم خاص»: به «نتف» مما قيل بشأن واقعة الفوانيس» ص: 98، يبدو لنا أن الفاعل الخارجي (التقرير) هو الذي يتكلف به. وباستثناء بعض الإشارات الدالة على وجود هذا الفاعل كراو مثل بعض التدخلات التمهيدية أو الختامية، فإننا لا نجدنا إلا أمام خطابات معروضة مبأرة داخلياً، وتبقى تلك التدخلات ذات طبيعة خارجية.

يبأر العرض أولاً من خلال المساجد (نتف من خطب الجمعة) حيث الخطيب يلقي خطبته على جمهور المصلين، فيكون ذم الفوانيس باعتبارها بدعة. فيجهش الناس بالبكاء، ويستجيبون قائلين: «اللهم أهدم الفوانيس، اللهم اسحق الفوانيس». ص: 99.

6.6. كما تبأر «فتاوي القضاة» التي تختلف فيها التعابير، ويتحقق المضمون نفسه:

رفض الفوانيس باستثناء قاضي الحنفية الذي قَدَّمَ رأيا مؤيداً لها.

7.6. وتبأر أخيراً من خلال «الفاعل الخارجي» أقوال الناس: «**هتف الخلق في** الجوامع والطرقات: لعن الله الفوانيس/ لعن الله الفوانيس» ص: 102

8.6. يعود الناظم الداخلي من جديد ليقدم لنا منظور سعيد الجهيني، ويعرض أحاسيسه الداخلية، وزيارته للزيني بركات قصد الحديث، وإخباره بما جرى حول الفوانيس، وليستفسره حول زكريا وعلاقته به، وحول برهان الدين المقرب إلى الأمراء والسلطان والذي يحتكر الفول دون أن يجد حسيباً أو رقيباً. يطول انتظار دخوله على الزيني، وأخيراً لا يلقاه. ومن خلال الرؤية السردية البرانية الذاتية تقدم لنا رؤيته حيال «سماح» و «زكريا» ومجدداً حول «الزيني».

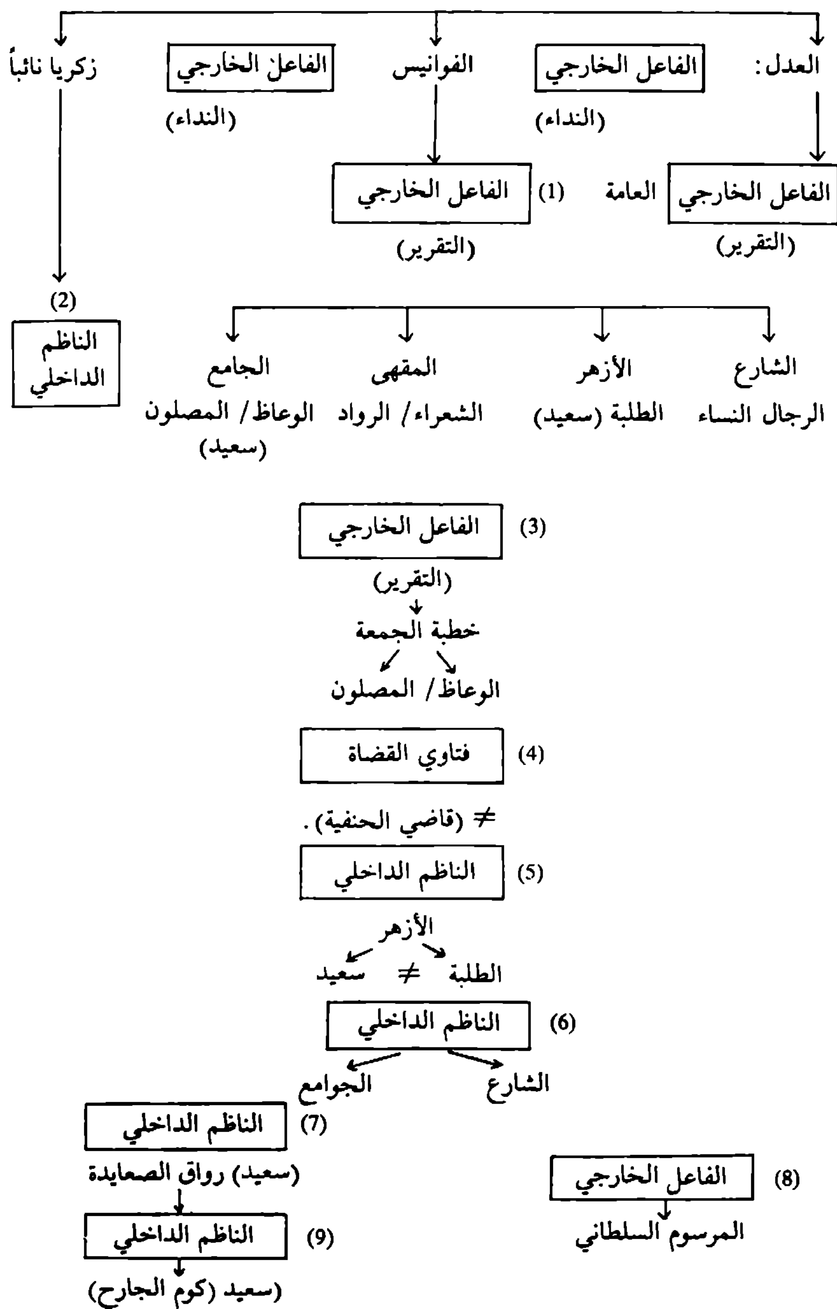
9.6. يبأر مرسومان سلطانيان من خلال الفاعل الخارجي عن طريق الإخبار كما رأينا في النداء. ومعاً يقضيان بإقالة قاضي الحنفية الذي أيد الفوانيس، وإبطال عادة الفوانيس. وآثار هذين المرسومين على قاضي القضاة والأمراء والكبراء الذين يبأر تأييدهم «المكتوب» للقرار السلطاني حول الفوانيس.

10.6. وأخيراً ومن خلال الناظم الداخلي، يبئر سعيد الجهيني الحدث المركزي وما يلتحق به. ومن خلال صيغ العرض غير المباشر والعرض المباشر يبأر سعيد الجهيني والشيخ أبو السعود خارجياً من خلال الناظم الخارجي: وَهُمَا يتحاوران حول الحدث الجديد «إلغاء الفوانيس» ومن خلال الرؤية السردية البرانية الداخلية «يلخص» سعيد الجهيني بالضمير المتكلم كل هواجسه لمولاه الشيخ أبي السعود، ويركز بالأساس في تبئيره الداخلي على «برهان الدين محتكر الفول» الذي لم تمسه «حسبة» الزيني، وحالته الشخصية التي يعاني منها، وَمُتَا بَعَاته العديدة من قبل عَمرو بن العدوي (عين زكريا على سعيد):

> «مولاي أعذرني لأنني وضعت أثقالي كلها عندك.. لكن ما حيلتي والزمان يلجمني ويكسر فكي، ويخرس البوح في صدري». ص: 108.

11.6. إن هذه الوحدة «المزدوجة» إذا صح التعبير تشكّل منعطفاً كبيراً في مجال صيرورة الحكي. ونقصد بذلك بداية احتدام وتطور الحدث بالشكل الذي يعطي القصة بعداً تصاعدياً وفرزياً على مستوى الأحداث والشخصيات. حدث الفوانيس المبأر ليس بسيطاً في عالم القصة: إنه أول اختبار لتجربة حكم الزيني. كما أن تعيين زكريا بن راضي المبأر هُنَا أيضاً ليس قليل الأهمية. لكن حدث الفوانيس كان المبأر المركزي، بينما التعيين كان موضوع التبئير الثانوي. وَلاَ جرم أن تعدد الرؤ يات وتحولها له أكثر من دلالة حول الفوانيس، بالمقارنة مع تعيين زكريا الذي نجدنا بصدده أمام رؤ ية أحادية وثابتة. وهذا

الشكل حول الوحدة بكاملها يبين لنا ذلك.



نعاين بجلاء خصوصية هذه الوحدة. من حيث أولاً كثرة أصواتها ومنظوراتها. فهي تذهب من الشكل السردي البراني إلى الجواني. ومن الأصوات السردية الخارجية إلى الداخلية إلى الذاتية، ومن المنظورات أيضاً وكذا عمقها نجدهُ لا محدوداً وشاملاً. إن الرؤيات التي ضبطناها في خططاتنا كرؤيات عامَة وأصيلة، إلى أخرى فرعية، تتمُّ فيها الرؤية الذاتية من المنظور البراني، والجوانية من الخارجي والعكس. لأننا لمسنا من خلال تداخلات الرواة بالمبشرين ما يدعو إلى ذلك. وإذا كانت الرؤية السردية حول «حدث الفوانيس» متعددة ومتحولة. فإن حدث تعيين زكريا ظل أحادياً إذ نعاين ذلك دائماً من منظور سعيد الجهيني وثابتاً على المستوى العام بالمقارنة مع حدث الفوانيس، وإن كان بدوره متعدداً ومتحولاً على مستوى خاص بسبب وجود الحالات السردية الثلاث التي من خلالها يقدم لنا سعيد الجهيني، إذ أن رؤيته تذهب من الذاتي إلى الداخلي، وأحياناً ترصد رؤيته من الخارج من قبل الناظم الخارجي.

وفي إطار العلاقة بين هذه الرؤيات من خلال الشكلين السرديين من حيث اشتغالهما نجد الحدث الأول يقدم لنا بشكل أساسي من خلال «الفاعل» باعتباره مشاركاً، والحدث الثاني يُقَدَّمُ من خلال «الناظم». ولما كان الفاعل جوانياً فطابع الرؤ ية سيكون جوانياً، والعكس مع الثانية. لكن التداخل بين الشكلين يلغي هذه الصورة ويقدم التمايز بين الرؤ يتين في تباعدهما. إلى جانب هذا التمايز، نجد الحدث الواحد منظوراً إليه من لدن أشخاص متعددين من جهة، ومن جهة أخرى تتعدد رؤ يته من قبل الأشخاص أنفسهم، فالمبأر المركزي يصبح بمثابة الموضوع من خلال ذواته الكثيرة. ويصبح المبأر الثانوي ذات الموضوع من خلال رؤ ية سعيد للجهيني وهو يرصد كافة الرؤ يات من خلال تركيزها على الثانوي (الفوانيس) وإهمالها الأساسي (التعيين) الذي يجليه ويبرزه. وهكذا نستخلص إلى جانب التعدد والتحول على صعيد الرؤ ية السردية التناقض. فالرؤ يات السردية تتناقض حول الحدث. وسمة التناقض هاته تبرز لنا ـ من خلال هذه الوحدة المزدوجة ـ خصوصية السردية في الزيني بركات.

VII ـ الإعدام

1.7 كانت الوحدة الثانية في الخطاب، وهي الحكي الأول، هي «اعتقال» علي ابن أبي الجود المحتسب الذي سيعوضه الزيني بركات، وعندما بدأ الزيني يمارس وظيفته علمنا عن طريق النداء (الفاعل الخارجي) أن الزيني تسلم المحتسب المعتقل ليستخرج منه الأموال التي نهبها. وبعد سنتين من تاريخ تسلمه إياه، يتم الكشف عن الأموال، ويقدم ابن أبي الجود للإعدام.

2.7. عن طريق الفاعل الخارجي (المنادي) يتمّ الإخبار عن فضائح عليّ بن أبي الجود، وقرار إعدامه غداً. ويدعو النداء الناس إلى المساهمة في هذا الفعل، إن حدث «الإعدام» يقدّم شأنه شأن أهمّ الأحداث عن طريق النداء.

3.7. من الفاعل الخارجي (المنادي) ننتقل إلى الفاعل الخارجي (الخطباء في الجمعة) الذين يبئرون من خلال الخطبة ما ورد في الوثيقة السلطانية التي تكشف ممارساته، وما جناه علي بن أبي الجود من أموال وذخائر خلال توليه الحسبة، وتدعو الناس إلى الخروج للتفرج على إعدامه. إن الخطابين (النداء ـ الخطبة) متكاملان، أي يكمل بعضهما بعضاً من خلال تبئير الحدث، ولذلك، ومن خلال الصوت السردي المقدم نجدنا أمام الفاعل الخارجي الذي يقدم أخباراً، ومن خلال تبئيره إيَّاهَـا ـ موضوعياً ـ وخارجياً يصبح الحدث أمامنا مبأراً من الخارج. فالرؤية السردية هنا جوانية خارجية.

4.7. إذا كـان النداء والخـطبة المـوجهان إلى النـاس يقدمـان لنا مـا سيقع لابن أبي الجود، وما سيلاقيه من عذاب، فإننـا وعن طريق الفـاعل الخـارجي أيضاً (التقـرير) سيتم الكشف عما لقيه علي ابن أبي الجود من تعذيب خلال مدة الإعتقال. إن الفاعل الخارجي لا يكتفي فقط بوصف ما عاناه بن أبي الجود، ولكنه من خلال تبئيره إياه يقدمه لنا من الداخل. هذا الداخل الذي لا يمكن أن ينفذ إليه البصاصون. وليس الداخل هنا متصلاً بسيكولوجيا المبأر، ولكن بما كان يتعرض له «سرياً»، ولما ليست لأي أحد إمكانية الاطلاع عليه. فإن الداخلي هنا يأخذ معنى الباطني. لذلك فإننا هنا من خلال الفاعل الخارجي ننتقل إلى الداخلي الذي يبئر لنا الموضوع من «الداخل» غير المكشوف، وهنا سنجدنا أمام رؤ ية جوانية داخلية.

مع هذا الفاعل الذي يأخـذ هذين الصـوتين (الخارجي والـداخلي) يتم الكشف عن وقائع التعذيب وطرقه التي تستعصي على الإدراك لينتهي بعد ذكره بالتفاصيل إلى:

«هذا ما وصلنا من وقائع تعذيب علي ابن أبي الجود. لكن الثابت فعلاً ـ وهذا مُتحِيّر ـ عدم إقراره بمكان المال. . .» ص: 119.

5.7. إذا كـان الإعـلان عن وقـائـع التعـذيب يـأتي عن طـريق الفـاعـل الداخلي، فإن الفاعل الخارجي يعود من جديد. ومن خلال النداء يدعو الناس إلى الخروج لمشاهدة الإعدام:

«أمرنا مولانا السلطان/ بإعدام علي بن أبي الجـود/ ضربـاً بالأكف/ سيـرقص على طوال الطريق/ كما ترقص النساء/ اضربوه/ اضربوه/ كلما كَفّ». ص 120.

6.7. عن طريق الفاعل قدم الاخبار عن الحدث، وعن وقائع التعذيب، لكننا عن طريق الناظم سنعاين/ ندرك آثار الإعدام من خلال الرحالة الإيطالي الذي يزور القاهرة لأول مرة. إنه غير مشارك في القصة. لكنه وقت الإعدام سيحضر، وسيمارس السرد. إِنَّهُ ناظم. ولما كان هذا الناظم يزاوج بين المشاهدة والوصف فهو ناظم خارجي، لكنّه عندما يقدم لنا المبأر من داخله، فإنه يغدوا ناظماً داخلياً. نعاين هذين الشكلين معاً من منظور الرحالة الإيطالي لمشهد الإعدام.

من المنظور الخارجي يقدم حدث «الإعدام» باستعمال ضمير المتكلم. يبدأ بوصف موكب الزيني بركات وتبئيره إياه من الخارج، وازدحام الناس وصياح المنادين بضرب علي كلما امتنع عند الرقص، معلقاً على هذه الطريقة في الإعدام.

«والحق هذا أغرب طريق إلى الموت رأيته أو سمعت به» ص: 121

ناقلاً عن مترجمه ما يقول المنادون عن «تعيين» الزيني بركات والياً للقاهرة إلى جانب منصبه كمحتسب. وأن الزيني لم يقبل هذا إلا حرصاً على راحة الخلق. لكن الناظم الخارجي يتحول إلى ناظم داخلي عندما يتطور مشهد الإعدام ويطول ضرب علي بن أبي الجود، بانتقاله من المنظور الخارجي المنذهل بهذا المنظر الذي لم ير مثله قط إلى منظوره من الداخل إلى الحدث. ينفعل بهذه الطريقة في الإعدام ويعبر عن أحاسيسه الداخلية ورؤيته للحدث.

«ابتلعت لُعَابِي، وجه الرجل الشائه المذعور، جسمه يسد الفراغ، والحق أنني فزعت» ص: 122.

إن رؤية الناظم تنتقل من الخارج إلى الداخل تدريجياً وتظهر مسحة انفعاله بالحدث وتأثره به بدرجة تقل كثيراً عما رأيناه في الوحدة الأولى (بدايات الهزيمة)، حيث لم تختلف رؤيته الداخلية عن باقي الرؤيات ـ غير المعروضة ـ لواقع القاهرة وهي تعاني من الخوف والهلع.

من الفاعل إلى الناظم نجدنا ننتقل كما سجلنا ذلك مراراً من الحدث المبأر من داخل القصة إلى إدراكه من خلال رؤيات الشخصيات، مع الوقوف على آثاره عليها داخلياً. إن الحدث يقدم «جوانياً» لكن من خلال رؤية خارجية، ويدرك «برانيا» لكن من خلال رؤية داخلية. وسنعاين في نهاية التحليل خصوصية هذه المعادلة.

VIII ـ اللقاء

1.8. إلى حدود تعيين «زكريا نائباً» للزيني بركات، كان التباعد جلياً بين الزيني وزكريا، وأكثر جلاء بين سعيد الجهيني وزكريا. في حين كان التقارب واضحاً بين سعيد

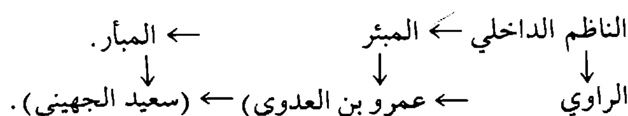
والزيني، ومع الوحدة السادسة بدأ هذا «التفاعل» يأخذ منحى آخر من خلال منظور سعيد الجهيني تجاه الزيني. وسيكون «اللقاء» بين زكريا والزيني حلقة جديدة في مسار تطور أحداث القصة.

2.8. إذا كانت الأحداث المركزية، كما شاهدنا، تبأر عادة من خلال الفاعل، ويكون للناظم دور رصد ردود الأفعال حول موضوع التبئير. فإن حدث اللقاء لا يبأر مثل الأحداث السابقة إذا لا يمكن للمرسوم السلطاني أو النداء أن يعلنا عن «اللقاء» بين الزيني وزكريا لذلك فنحن نتعرف على الحدث من خلال الناظم الداخلي الذي يسرد من منظور زكريا بن راضي الداخلي للقاء الذي جرى بينه وبين الزيني، وهو في حالة شك واضطراب. فالمبأر «اللقاء» يقدم لنا من خلال المبئر زكريا بن راضي، لذلك يقدم من الداخل. يجيء رسول من الزيني إلى زكريا طالباً منه مصاحبته إلى الزيني. ومن خلال اللقاء يعلن الزيني لزكريا أنه يعرف قبر «شعبان»، غلام السلطان، ويسأله أن يريه مكمن أحوال علي بن أبي الجود (؟).

إن اللقاء تم بينهما حول قضية محددة، لكن أبعاده ستستمر إلى نهاية القصة. يقدم اللقاء كما قلنا من خلال منظور زكريا بن راضي الداخلي. ومن خلال الناظم الذاتي، ودائماً من «ذاتية» زكريا، وعَبْر المسرود الذاتي (بضمير الغائب)، يتساءل زكريا الحائر عن كيفية نفوذ الزيني إلى معرفة قصة القتل. يحاول زكريا العودة إلى الماضي باحثاً عن عين الزيني عليه وهو في بيته.

3.8. بعد اللقاء المباشر بين الزيني وزكريا الذي أدركناه من خلال منظور زكريا بن راضي عبر الناظم، يأتي الفاعل الداخلي من خلال الخطاب المبأر (الرسالة) التي يبعث بها الزيني بركات إلى زكريا بن راضي بصيغة ضمير المتكلم. وفيها يبئر الفاعل الداخلي (الزيني) من الداخل العمل المشترك لـ «إقامة العدل» في البلاد، وذلك بتقسيم مصر حسب الفئات الاجتماعية وتخصيص طبقات من البصاصين حسب تلك الفئات. وضرورة حَصْرِ المواليد وضبطها لوضع كشف لمن سيأتي، مع إلزام كل فرد بحمل بطاقة جلدية كهوية. ونصح في نهايتها زكريا بإلغاء الحكايات والنكات التشنيعية ضده.

4.8. في الوقت الذي يجري فيه «اللقاء» بين الزيني وزكريا، يكون «عمرو بن العدوي» كمبئر من خلال الناظم الداخلي، يراقب حركات سعيد الجهيني، ويستفسر عنه في حال غيابه عن الأزهر. يجلس مختبئاً ليبئر سعيداً من الخارج ما دام مكلفاً بمراقبة أفعاله وتصرفاته. وهنا نجدنا أمام رؤية مزدوجة:



فمع الناظم الداخلي يتم تبئير عمرو بن العدوي. ما دامت التبئير يتركز على عمرو بن العدوي باعتباره شخصية مركزية. لذلك فنحن هنا أمام رؤية برانية داخلية. وعندما يبئر عمرو بن العدوي سعيد الجهيني من منظور خارجي نكون أمام رؤية «جوانية» خارجية. لكن هذا الجواني تم من خلال الناظم، لذلك نصبح أمام رؤية برانية ـ جوانية خارجية. وهذا ما يفسر كونها مزدوجة.

إن وحدة اللقاء أطول الوحدات من حيث الزمن إذ أنها تستغرق ست سنوات، أي منذ إعدام علي بن أبي الجود إلى عودة الزيني من إحدى المهام كمحتسب خارج القاهرة. وخلال هاته المدة، يمكن أن نستشف تواطؤ الزيني وزكريا في إطار «العمل المشترك» رغم تَجَافِيهما الظاهري.

5.8. من خلال «الفاعل الخارجي» يبأر النداء مخبراً عن سفر الزيني بركات إلى دمياط والمنصورة، ويعلن نيابة عبد العظيم الصيرفي عن الزيني في مهامه خلال غيابه.

6.8. ما رأيناه في (4.8) تحت اسم الرؤية السردية المزدوجة، يقوم الفاعل الخارجي بدور الراوي والمبئر معاً من منظور خارجي (عمرو بن العدوي) من خلال التقرير المرفوع إلى مقدم البصاصين، وفيه يتم تبئير تحركات سعيد الجهيني وتردده وعلى بيت الشيخ ريحان، وانفراده بسماح مرتين في حدائق بولاق. نعاين بجلاء أن موضوع التبئير سيتركز على سعيد الجهيني، وهذا التبئير كان سابقاً يركز على الزيني بركات بالدرجة الأولى وأفعاله.

7.8. خمس نداءات من خلال الفاعل الخارجي كصوت سردي يتم الاخبار عن بقاء الأسعار كما خلفها الزيني، والعقوبات الصارمة التي تعرض لها زائد في الأسعار، مع قطع ألسنة ثلاثة شبان يثيرون البلبلة بنشر الأخبار الزائفة، وتسليم ثلاثة مغاربة يراسلون ابن عثمان، وعن الصلاة التي سيؤمها زكريا بن راضي.

8.8. ومن خلال الفاعل الداخلي (زكريا بن راضي). تبَأَّر رسالة يوجهها إلى الزيني بركات وهو خارج القاهرة، يخبرها فيها عن حياة الشيخ ريحان والوظائف التي شغلها، وبعض الصفات التي يمتاز بها، ثم قصة سعيد الجهيني، منذ مجيئه من قريته «جهينة» وإقامته في بيت الشيخ ريحان، وارتباطه الشديد بابنته سماح، وجهل ريحان للعلاقة العاطفية التي تجمع بينهما، ويخبره باستمرار متابعة سعيد الجهيني.

نعاين من خلال تطور المقاطع السردية في هذه الوحدة هيمنة الفواعل، وباستثناء الناظم الذي يقدم منظور زكريا للزيني، ومنظور عمرو بن العدوي لسعيد الجهيني، نجد أغلب الفواعل خارجية المنظور، أي أن رؤيتها جوانية خارجية، وتتركز في أغلبها على سعيد الجهيني الذي غدا موضوع التبئير بامتياز، إلى جانب موضوعات أخرى تتصل ببعض

الممارسات اليومية التي يعلن عنها من خلال النداءات. إننا بغياب الزيني عند القاهرة تتغير الرؤيات السردية من جهة علاقتها بالمبأر وتغدو أكثر أحادية وثباتاً.

9.8. يبتدىء لنا هذا أيضاً مع الفاعل الخارجي (النداء) الذي يخبر عن قرب مجيء الزيني بركات من خارج القاهرة ودعوة الناس لملاقاته، وتعرض كل متأخر للعقاب.

10.8. إن الأحداث إلى هذا المقطع السردي تكاد تعرف نوعاً من الرتابة والثبات. وكأن «حسم» الصراع بين زكريا والزيني هو ترتيب للأوضاع، وإحكام قبضة اليد على الرقاب. ولعل إختزال زمن الخطاب لهذه السنوات الست يكتسب أكثر من دلالة على مستوى هذه الوحدة «اللقاء» التي تمثل في تقديرنا محور الرواية، ورأس هرم معمار الخطاب، والذي سيأتي بعده الانحدار نزولاً إلى أسفل الهرم.

يبدو ذلك على مستويين:

أ - على مستوى الحدث: إذ أنه بدأ يعرف نوعاً من السكون عكس ما رأيناه سابقاً. ويدل سفر الزيني على هدوء الأوضاع واستقرارها نسبياً، باستثناء بعض الأحداث البسيطة التي لا أثر لها على مجرى القصة. . . كما ان إقامة زكريا الصلاة بالناس دليل آخر على هذا السكون، وذلك بـ «تغير» موقف الناس حياله، حيث بدأ يتسم بنوع من الرضى.

ب - على مستوى الرؤ ية السردية: بدأت الأحداث تعرض من خلال كثرة النداءات (سبعة) والتقارير (اثنان) والرسائل (اثنتان)، وجميعاً تتم من خلال الفاعل الخارجي أو الداخلي، كما أن موضوع الرؤ ية (أو التبئير) تغير بشكل جوهري، وأصبح شبه ثابت حول «سعيد الجهيني» الذي ظل موقفه معارضاً لكل ما هو سائد. لكن سرعان ما سيحدث التحول - على هذا الصدد - بقرب عودة الزيني بركات من رحلته خارج القاهرة.

11.8. يتجلى لنا هذا التحول أولاً من خلال الناظم الداخلي الذي يسرد من خلال منظور سعيد الجهيني الداخلي ما آلت إليه الأمور. ومن خلال الحالات الثلاث المتصلة بالتبدل السردي كما سبق تسجيلها مراراً كلما كنا بإزاء هذا الناظم، نجدنا أولاً مع كوم الجارح حيث الشيخ أبو السعود ومريدوه يمارسون العبادة والتأمل في مناخ صوفي روحي. كل هذا يبأر خارجياً من لدن الناظم الخارجي. ومن خلاله تُقَدَّم لنا رؤ ية سردية برانية خارجية عن هذا الفضاء الذي يلجأ إليه سعيد الجهيني، كفضاء مناقض للشارع أو رواق الصعايدة في الأزهر. في هذا الفضاء يبأر سعيد الجهيني من الداخل، فنصبح أمام عذاباته وهمومه الكبيرة عارضاً رؤ يته الداخلية للقاء بين الزيني وزكريا الذي توج بتزويج حبيبته «سماح» من أحد الأكابر، وحضور العرس علية القوم وأمراؤ هم، وحتى الزيني بركات نفسه

بارك هذا الزواج، وهيأ له حفلة عشاء، بل وحتى محتكر الفول برهان الدين. ومن الرؤ ية السردية البرانية الداخلية من خلال تبئير سعيد الجهيني الداخلي للأحداث التي نتعرف عليها أول مرة، ما دامَت تخص سعيداً (زواج حبيبته)، ننتقل إلى الرؤ ية البرانية الذاتية التي يتم فيها تبئير ذات المبئر (الجهيني):

«وليلة زواج سماح طاق سعيد، طير لم يكتمل ذبحه. كل هؤلاء الأكابر جاؤ وا إلى العرس. . .» ص 158.

إذا كان «اللقاء» بين زكريا والزيني لم يـثر أحداً، ولم يبأر إلا من منظور الجهيني. فهو وحده الذي يجرجر وعيه الشقي: زواج سماح (تاج اللقاء)، وزكريا تقبل يده بعد إمامته الصلاة، والباطائق تسرح إلى ابن عثمان (الخيانة). كل هذا يقدم من منظور سعيد الجهيني، الصوت المنفرد. إن زواج سماح في فترة اللقاء يأخذ بعداً رمزياً، يمكننا أن نعود إليه في التحليل!.

12.8. من منظور زكريا بن راضي، وبنفس الرؤ يات التي رأيناها مع الجهيني، نلتقي من جديد مع الناظم الداخلي الذي من خلال تبئيره على زكريا، يقدم لنا منظور للتطور الذي تعرفه الأحداث، في الرؤ ية السردية البرانية الخارجية يقدم لنا زكريا من الخارج: يقوم بإرسال الرسائل التي أعدها بإيعاز من الزيني بركات إلى كافة بصاصي العالم للاجتماع في القاهرة قصد تبادل الخبرات والتجارب، ومن خلال تبئيره من الداخل، يسترجع مع زكريا باعتباره مبئراً هدف الزيني من السفر خارج القاهرة: تعهده للسلطان بجـمع 30 ألف دينار من دمياط. ليكون الانتقال إلى الذاتي، ليبرز لنا حيرة زكريا عن الكيفية التي سيمارسها الزيني لاستخراج هذا المبلغ الضخم ورغبته في الانتقام منه، ويكون الرجوع أخيراً إلى الرؤ ية البرانية الخارجية حيث يتم رصد أفعال زكريا، وهو يقوم بتسريح العيون في أثر الزيني لمراقبته، وفي الوقت نفسه كتابة رسائل إلى الأمراء يوغر صدورهم عليه ليقتلوه.

مع الناظم الداخلي، وهويبئر كلاً من سعيد وزكريا نعاين اننا أمام الرؤ يات التي اعتدنا تسجيلها، لكننا هنا يمكن أن نستخلص تناقض رؤ ية سعيد وزكريا للموضوع المبأر.

13.8. نلتـقي مجدداً مع الناظم الداخلي الذي يسرد من منظور زكريا عودة الزيني، ولقاءه المباشر به. يبأران معاً خارجياً من خلال حديثهما عن الأزهر، والأمور التي تحدث فيه:

«مجاورون كثيرون يجهرون بكلام في حق السلطان، بل يتعرشون بسمعة زكريا والزيني. . .» (ص 166).

وعن سعيد وعن رغبة الزيني في معرفة أشياء كثيرة عنه بعد زواج سماح ، وإدمانه الدخان والجلوس في المقهى:

«مال الزيني، واسند ذقنه إلى يده، أكثر من اطلاق رجالك في أثره، بحيث لا يكون الهدف رصد حركته، وإنما إشعاره أن هناك من يرصدها. . .».

هز زكريا رأسه «فعلنا ما هو أكثر. . أمرت رجالي باقتفاء أثره ثم النداء باسم سماح بصوت عـال، كاد يجن. . » ضحك الزيني «. . عآل. . عال. . وأخبار الصلاة؟» ابتسم زكريا، «يدي قبلة الشفاه». «يزيد ضحك الزيني» ص: 166.

من خلال الناظم الخارجي يبأر زكريا والزيني، ومن خلالهما يبأر سعيد الجهيني، وبتحول موضوع التبئير من الزيني إلى الجهيني، يتبين لنا بجلاء التطور الذي حصل على مستوى الأحداث، وكيف تم التعبير عنه على مستوى الرؤ ية، فالناظم الخارجي يرصد العلاقة بين الزيني وزكريا، ونصية الأول الأخير بأن يصبح محبوباً عند الناس، وذلك بخلق «مشاهد» مختلفة في الأسواق، يكون هو الفاصل فيها وفق الحكم الذي يرتضي العوام، وذلك عن طريق الانتصار للمظلوم ضد الظالم. ويخبره زكريا بأن الأمراء يحتالون عليه ليقتلوه، وينصحه بأخذ الحذر، فتتمتن العلاقة بينهما، لكن زكريا، ومن خلال الناظم الداخلي الذي يبئر زكريا من الداخل يبين لنا نوايا زكريا المبيتة ضد الزيني، وإصراره على الكيد له، فيرسل في طلب أبي الخير المنافع المشهور بشره وخبثه ليدبر مكيدة للزيني.

بعد رتابة الحدث وثبات الرؤ ية كما سبق أن كشفنا، بدأ الحدث يعرف نوعاً من التطور. وحتى الرؤ ية بدأت تأخذ طريقاً آخر. فبعد تقديم رؤ ية سعيد الجهيني الداخلية والذاتية للّقاء وانعكاساته عليه أولاً، وتقديم رؤ ية زكريا بن راضي، والزيني بركات، الخارجـية والداخلية حيال الجهيني ستأخذ الرؤ ية بعداً آخر، ولا سيما منذ أن عاد الزيني بركات، وإقدامه على إلقاء خطبة يخبر عنها الفاعل الخارجي من خلال النداء.

14.8. الناظم الخارجي (الرحالة الإيطالي) يسرد مشاهداته للقاهرة في الوقت الذي يلقي فيه الزيني بركات خطبته، يبدأ أولاً بتأطير من الخارج، ومن خلال رؤ ية برانية خارجية وأخرى داخلية تقدم لنا صورة كاملة عن خطبة الزيني ومحيطها الخارجي الذي تلقى فيه.

يصف الناظم الخارجي المدينة وغليانها الذي لم يعهده في فترات سابقة، وموكب الزيني وإيقاعه المنتظم، وثناء الناس على الزيني وعدله. ومن خلال الرؤ ية السردية البرانية الداخلية، يقوم الناظم الداخلي بتبئير كلام عجوز وردود أفعال مستمعيه. قال العجوز المبأر:

«أنا أعرف عنه ما يُقشعر الأبدان. . . لكن الحضور نظروا إليه، سكتوا لحظة» (ص 170).

ويعلق الناظم الخارجي:

«تسابقوا في الثناء على ابن موسى، كأنهم يدفعون عن أرواحهم أذى مكتوماً. ينفون استماعهم إلى العجوز. أي أمر محير هذا؟ الناس تحب شخصا بعينه، كل لسان يحمد سيرته، يثني عليه. في الوقت نفسه يسري شيء خفي». (ص 171).

ويستمر الناظم من خلال الرؤيتين عبر تداخلهما في سرد وتبئير الخطبة. يعرض كلام الزيني الذي وضح فيه الغاية من أسفاره، وجمعه زيادة على الأموال التي تعهد بها للسلطان دون أن يشكو أو يتذمر أحد. وما كان السلطان قد عزم عليه من فرض ضرائب جديدة لولا شفاعة الزيني فيهلل الناس: «حماك الله.. حماك الله». ثم يعرض الزيني بركات ما قام به الشرير أبو الخير المنافع الذي تعهد للسلطان باستخراج 60 ألف دينار فكان جزاؤه السجن. ويشير الزيني إلى نائبه زكريا منوهاً بجلائل أعماله، فيهتف الناس: «أبقى الله زكريا/ لعن الله أبو الخير».

ودائماً ومن خلال الرؤية البرانية الخارجية يرصد الناظم ردود أفعال الناس الإيجابية على ما يقوله الزيني، إلى أن يصرخ صوت من أقصى المسجد «كذاب». يصف الناظم الخارجي الضباط رد فعل الزيني بركات ويعجب به، وبعد الصمت الذي ساد، يتابع الزيني الخطبة وسط الهتاف والدعاء.

نعاين من خلال سرد الناظم وتبئيره للخطبة أن هناك مجموعة من الأحداث التي سبق أن رأيناها سابقاً» سفر الزيني ـ استدعاء زكريا أبي الخير» كيف أنه يجاب عنه هنا من خلال الخطبة، كما أن اللقاء يصل ذروته هنا. لكن حدث كيفية استخراج الأموال الهائلة لا تُقَدَّم لنا هنا إلا خارجياً من خلال الناظم الخارجي.

15.8. من الناظم الخارجي (الرحالة الإيطالي) ننتقل إلى الناظم الداخلي من خلال سعيد الجهيني، ومن خلال الرؤية السردية البرانية الداخلية من منظور سعيد الجهيني الداخلي يتم تقديم رؤيته لخطبة الزيني بركات، تتداخل الأصوات المختلطة في رأسه وقت الخطبة، وصخب العرس عندما زوجوا سماح حبيبته، فيبدي تأففه من:

«زمان إمامه الزيني وشيخه زكريا.. ما الذي بقي ليحرص عليه، زمن إمامه الزيني، وشيخه زكريا، وسدنته البصاصون، وكاتم سره عمرو بن العدوي...» (ص 184).

فـ «ينظر» باعتبار المبئر الداخلي زكريا الذي تقبل يده، والناس يدعون له وابن سيد الناس ما يزال يحتكر الفول، يتذكر المرأة التي صرخت في وجه الزيني «يا لئيم.. يا ابن

اللئيمة» وإنه الزيني في المسجد: «أنت تكذب. . .» ومن خلال تبئيره ذاته تكشف لنا هواجس الجهيني الذاتية، عذاباته بعد زواج سماح، عدم ثقته في الزيني، خوفه على حاضره المظلم ومستقبله المسدود.

نلاحظ بجلاء أن الخطبة تقدم لنا من خلال رؤيتين سرديتين:

1 ـ خارجية مع الناظم الخارجي (الرحالة). وهو يقدمها لنا من عمق واسع: الناس ـ آراؤهم. . .

2 ـ داخلية : مع الناظم الداخلي من خلال شخصية مركزية: الجهيني وعمق المنظور كما نلاحظ محدود ومركز.

ومن خلال تقديمهما حول «حدث» واحد الخطبة نلاحظ ليس فقط تعدد الرؤيتين بل أيضاً تناقضهما وتقابلهما، وهذه الخاصية سبق تسجيلها وبعد التحليل سنبيّن هذه الخاصية ودورها على صعيد علامات الرؤيات.

16.8 . نلتقي من جديد مع الناظم الداخلي الذي يركز على شخصية في القصة هو مقدم بصاصي القاهرة. غير أن المبأر ليس الخطبة كحدث آني، ولكن من خلال سعيد الجهيني مبأراً:

«لم يروجه سعيد ويعرفه تماماً لكثرة ما قرأ عنه، يعلم أموراً تخصه، لا يدري بها سعيد نفسه يود لو أسرع الوقت حتى يراه. الوجه الذي قرأ كثيراً عن صمته» (ص 185).

لقد ذهب رجاله لاعتقاله، وهو ينتظر حضوره، ثم بعد ذلك وهو معتقل عنده.

17.8. بعد اعتقال الجهيني، يبأر «كوم الجارح» كعنوان، وكوم الجارح هو المكان الذي يوجد به الشيخ أبو السعود والذي كان الجهيني يتردد عليه بين الفينة والأخرى. يفقد الخطاب هنا طبيعته التي تعودنا عليها، وكأننا أمام نص شعري، إنه صوت كوم الجارح الصوفي يسجل من خلال رؤية سردية جوانية داخلية ما آل إليه الجهيني:

«سعيد أرجف قاع روحه، أضاعوه. أصوات المدينة تتباعد. ما أحوجه إلى غيبة، إلى إحاطة الروح بجدار الصمت. . . سقط في كمين متقن، أعده باغٍ بعناية» (ص 186).

18.8. بعد اللقاء بين الزيني وزكريا، يبدأ الفرز على مستوى الشخصيات، يصبح سعيد الجهيني «منفرداً» يتناوب النداء والتقرير والرسالة الحكي، ويصبح موضوع السرد والتبئير غير ذا أهمية، وبعد عودة الزيني وخطبته تقدم لنا من خلال الناظم رؤيات سعيد وزكريا، وبعد ذلك رؤيات الناس حول «الخطبة»، وصولاً إلى اعتقال الجهيني، إن الإنتقال من رتابة الحكي الملحوظة في بداية «اللقاء» إلى التحول بعد «العودة»، أعطى كما بينا سواء على مستوى القصة أو الرؤية أبعاداً جديدة، فالحدث الواحد يصبح منظوراً من رؤيات متعددة (زكريا ـ سعيد ـ الناس)، بل ومتناقضة، وبعد ذلك يبأر سعيد من لدن زكريا والزيني، وأخيراً مقدم البصاصين، وبعد اعتقاله من منظور كوم الجارح.

IX ـ الحرب/ الهزيمة

1.9. تبدأ هذه الوحدة بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي لكن هناك إشارة سابقة تمت من خلال الفاعل الخارجي (النداء) يخبر فيها عن طريق تبئير السلطان خارجياً:

«يا أهالي القاهرة/ نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر، اليوم نبشركم/ بقلع السلطان الصوف الأسود وارتدائه اللباس الأبيض/ مع دخول الحر». (ص 176).

وفي نفس النداء: «جاءت الأخبار/ بوقوع معركة. . . وهذا أول دم يسيل/ فانتبهوا يـا أهالي مصر» (ص: 177).

وإلى جانب النداء، يأتي خبر «الحرب» في الأزهرمن خلال الناظم الخارجي، ومن خلال تبئير أحاديث الطلبة عن سخرية ابن عثمان من الرسل الذين بعثهم السلطان الغوري إليه.

2.9. لكن هذه الوحدة تبتدىء عملياً من خلال الناظم الخارجي (الرحالة الإيطالي) الذي يزور القاهرة سنة 922 هـ في رحلته الثالثة، لكنه يأسف لعدم «مشاهدته» خروج موكب السلطان إلى الشام لمحاربة العثمانيين، فـ «ينقل» عن ابن إياس المؤرخ الذي عايش هذه اللحظة وكان شاهداً لموكب الخروج، ومن خلال تبئير الموكب السلطاني خارجياً يصف الجيش والسلطان، والاستعدادات للحرب، وإلى جانب ذلك يتم تبئير منادين بإضافة وظائف جديدة إلى الزيني.

3.9. من الناظم الخارجي الذي يبئر الموكب السلطاني من خلال رؤ ية سردية برانية خارجية، ننتقل إلى الفاعل الداخلي (زكريا بن راضي). الذي يبأر خطابه، أو الأرضية التي أعدها زكريا بن راضي لاجتماع كبار بصاصي العالم، والتي تقع في 11 صفحة. يوضح فيها زكريا دور البصاص وكيفية تحقيقه لمهامه، والأساليب التي يجب اتباعها في التعذيب أو لاستخراج ما في رأس المتهم، مع مشروع من أجل المستقبل، وتذييل الأرضية بأربعة ذيول كملاحق مترجمة إلى لغات الحاضرين، تتعلق بكيفية إطعام المساجين، واستعمال الأرقام للناس بدل الأسماء، وممارسة الرقابة على الرقابة، وكيفية إقناع الناس بوجود ما هو غير موجود.

إن تبئير خطاب زكريا بن راضي تم من لدن زكريا نفسه باعتباره فاعلاً (راوياً). إن هذا التبئير ذو طبيعة خارجية في الخطاب لكنه داخلي لسببين: أولهما أنه يتم من خلال «وجهة نظر» زكريا بن راضي كما توصل إليها من خلال اشتراكه مع الزيني بركات، وثانيهما، لأنه يكشف لنا ـ داخلياً ـ عن بعض الممارسات التي تم عرضها في القصة ولكنها قدمت إلينا خارجياً: ممارسة البصاصة وكيفية استخراج الحقائق أثناء التعذيب، وباقي الممارسات التي

قدمت لنا نتائجها، وفي هذه الأرضية بيان طرائقها.

4.9. من خلال الفاعل الداخلي مع زكريا بن راضي، ننتقل إلى كوم الجارح مع الناظم الداخلي، الذي من خلال تبئيره من الخارج ومن الداخل كوم الجارح وأبا السعود ومريديه. نتعرف أولاً من خلال رؤية برانية خارجية على أبي السعود والشيخ الكرماني من خلال العرض غير المباشر عن النبي الخضر وأمل أبي السعود في رؤيته. ويسرد بعد ذلك ما تناهى إلى علم أبي السعود عما لَحِقَ الناس من مظالم، وما يتداوله أهل مصر عن الزيني ورفعه أسعار بعض المواد، وادعاءاته أن ما يفعله تطبيق لأوامر مولاه أبي السعود، ودائماً ومن خلال الرؤية الخارجية نفسها يسرد مجيء «الدمراوي» من منفلوط إلى الشيخ ليخبره بما فعل الزيني في منفلوط، والدموع التي أجراها وهو يخطب في الناس عن حالة الحرب، وتخيير الناس بين دفع المال أو تصبح بناتهم نهباً للمماليك العثمانيين. وحصوله على ضرائب عام مقدماً، ثم تجنيه على الدمراوي وآخرين، فارضاً عليهم ألف دينار جوراً وعدواناً.

نعاين هنا تفسيراً للطريقة التي سار عليه الزيني بركات في جمع الأموال، والتي كان يتساءل عنها زكريا، وأخبرنا من خلال الخطبة أن جمعت طواعية من الناس. ومن خلال رؤية سردية برانية داخلية نتعرف على رؤية أبي السعود من الداخل لما يجري والذي يماثله بخروج ياجوج وماجوج:

«هل نفذ بعض الياجوج إلى دينانا، وتنكروا في هيأة البشر؟ سيهجر السرداب حيناً. خَلاَ البيت من مجيء سعيد» ص: 210.

وعبر الانتقال إلى الناظم الخارجي يأمر خادمه بالذهاب إلى الزيني وإحضاره إلى كوم الجارح.

5.9. إذا انتهينا في المقطع السردي السابق إلى الناظم الخارجي وهو يبئر أوامر إحضار الزيني، يتم التحول إلى الفاعل الداخلي (مع التقرير الذي أعده مقدم البصاصين ليقدمه إلى زكريا بن راضي) ومن خلال الفاعل الداخلي (كَرَاوٍ وكمبئر من الداخل) نتعرف على لماذا أمر أبوالسعود بإحضار الزيني. من منظور الفاعل الداخلي يسرد ما جرى للزيني عندما توجه إلى الشيخ الذي أمر باعتقاله، وضربه واستبقائه عنده حتى يستخرج منه الأموال التي أخذها لنفسه، ويشهره بعد ذلك على حمار، يطوف به المدينة.

6.9. ومن خلال الفاعل الداخلي الذي يتكلف بالتقرير الذي يرسل إلى زكرياء، نجدنا أمام الفاعل الذي يبئر من الخارج وقائع الحرب مع العثمانيين وانقلابها ضد السلطان الغوري وموته في مرج وابق. واستيلاء العثمانيين على كل ما كان مع السلطان. إن هذا التبئير الذي تم من الخارج يجعلنا أمام رؤية جوانية خارجية.

7.9. ينقلنا الناظم من خلال تبئيره عمرو بن العدوي من الداخل إلى رؤية سردية برانية داخلية يتكشف لنا من خلالها ما يعانيه عمرو بن العدوي من هلع وخوف يهيمنان عليه بعد اكتشاف أمره داخل رواق الصعايدة إذ هو السبب في اعتقال الجهيني، وعدم قيامه بواجباته كبصاص. وعبر الرؤية البرانية الذاتية، ومن خلال صيغة المسرود الذاتي يعرض همومه (عدم رؤيته أمة منذ سنوات/ ضياع مستقبله/ خوفه من مقدم البصاصين. . .) وبالانتقال إلى رؤية برانية خارجية يسرد من خلال الناظم الخارجي توبيخ مقدم البَصَّاصِين له على أخطائه وهَفَوَاتِهِ في أداء واجبه كبصاص، بسبب انكشاف أمره.

8.9. من خلال الناظم أيضاً يبأر سعيد الجهيني بعد خروجه من المعتقل. إن الحدث (إطلاق سراحه) لا يتم الاخبار عنه إلا عند تبئير الموضوع من الخارج، وهو جالس في المقهى. ومن خلال صيغة الخطاب غير المباشر يسأل الشيخ حمزة صاحب المقهى مفتعلاً:

«لك وحشة يا شيخ سعيد. . سنتان وأكثر. هانت عليك العشرة. . .» ص: 218.

وبالانتقال إلى الناظم الداخلي، من خلال تبئير الجهيني من الداخل، يتساءل سعيد عن افتعال حمزة هذا الغباء، ويتذكر العيون التي راقبته هنا، والتي ما تزال تراقبه، «وسماح»، وتساؤلاته عنها، وكيف أحبها، وأين هي الآن، يتذكر قصة الجارية والعطار، وكيف طلقها منه الزيني، وتركه مخبولاً يتيه في الشوارع. ومن خلال رؤية سردية برّانية خارجية، يصف إنزواء الجهيني في زاوية إحدى أعمدة الجامع، وعدم مشاركته في النقاش إلا وقت الدرس خشية العيون، ويتذكر من جديد من خلال الناظم الداخلي «سماح» التي تستباح في إحدى القرى التي احتلها العثمانيون. ويتساءل لما لاَ يحركه ما يجري؟ يَنْتَفِضُ الشامي والمغربي وحتى النساء إلا هو:

«لو جهر بالدعاء، ربما تضايقوا، يريدونه هادئاً وادعاً» ص: 222.

ومن خلال المنظور الخارجي يتابع الناظم الخارجي السرد، واصفاً حالة الاستنفار والهتافات، من خلال رؤية خارجية ذات عمق ممتد وواسع ويصف امتلاء المساجد بالدعاء والصلوات، لكن سعيد المشدوه إلى الفاجعة، يعتمل ذلك، من خلال رؤية داخلية، في دواخله، ولكن بحياد:

«كلما اقترب منه إنسان، يلقى الدمع هاطلاً من عينيه» ص: 223.

يشتاق الجهيني لكوم الجارح لكنه غشى العيون. ومن خلال منظوره الداخلي، يتبين إدراكه لعرض السلطنة على طومانباي واقتناعه ورفضه إياها. والتجاء الأمراء إلى أبي السعود لإقناعه، ويتذكر سعيد تدخله إلى جانب الزيني بركات لدى الشيخ وخيبة الأمل فيه. ويتناهى إلى معرفته نبأ خروج أبي السعود إلى الحرب واستنفاره العربان ومريديه، وإعجاب الناس

بالشيخ الذي يحارب بعزيمة لا تفتر، وينتهي هذا المقطع الذي بئر فيه الجهيني بمجيء «وجه غريب» عنه يسأله أن يصحبه.

9.9. مع الناظم الداخلي مرة أخرى، ولكن هاته المرة من منظور زكريا الداخلي يتم سرد حيرته تجاه ما يجري، وما آلت إليه الأمور، ومعرفته بما سيحدث لِطُومَانْبَايْ وخوفه عليه وعلى نفسه بعد عقاب الزيني، وتردده في إنقاذه. ويتخلل تبئير زكريا بن راضي الفاعل الخارجي النداء الذي من خلال النداء الذي يبئر الدعوة الجماعية للتعبئة وإلى الانخراط الجماعي في الحرب. يكون الرجوع إلى الناظم لمتابعة تبئير زكريا من الخارِج وهو يكتب إلى طومامباي ناصحاً إياه بعدم الظهور المستمر أمام العامة كي لا تسقط هيبته في أعينهم، ويأمره بالتدخل لدى أبي السعود لاطلاقه سراح الزيني بركات، وإنقاذه من الشنق بذريعة استخراج الأموال العديدة التي في حوزته. ويطمئن لِمَا وصل إليه من عدم شنق الزيني، لكن آثار الهزيمة مبأرة من خلاله.

10.9. الناظم الخارجي (من خلال النداء) يخبر الناس (الأهالي) بضرورة الانضباط والاخبار عن المكان الذي يوجد فيه طومامباي وملاحقة الشيخ أبي السعود وأتباعه من الدراويش والصوفية.

11.9. مع الناظم الداخلي ومن خلال تبئير سعيد الجهيني من الداخل، يتبدى ذلك من تناوب تبئيرين: الأول خارجي، وفيه تظهر الغاية من استدعاء (الوجه الغريب). إنه أحد أتباع مقدم البصاصين الذي يَدْعُوهُ إلى التعامل معهم، والثاني ذاتي، ومن خلاله تبدو ذاتية الجهيني وهو يعاني مما تعانيه مصر المنهزمة، يتذكر سماح وأبا السعود وتجربته في المعتقل، والأعمال التي يقوم بها شيخه أبو السعود ومن خلال الرؤية السردية البرانية الذاتية يبأر خطاب الجهيني:

«آه.. أعطبوني.. وهدموا حصوني» ص: 238.

12.9. يتجلى من خلال هذه الوحدة كما في العديد من الوحدات تعدد الرؤيات وتحولها وتناقضها في آن.. وهذه الوحدة تتميز بتلاحق أحداثها وتطورها السريع، كما تتميز بتداخل أحداثها وصورها من الرؤيات التي تقدم آنياً وبشكل متواتر، ومن خلال تحول الرؤيات أمكننا معاينة المنظورات المختلفة حول الحدث المركزي: الحرب والهزيمة، وما يصاحبها من أحداث: استنفار الخلق، كثرة النداءات...

X ـ الزيني محتسباً جديداً

1.10. فتحنا الخطاب على الناظم الخارجي الذي يزور القاهرة وهو متعرف على أحوالها ولغتها وناسها (الرحالة الإيطالي). بهذا الناظم تبأر القاهرة أيضاً وهي تعرف

الهزيمة، ومن خلال رؤيته يختتم الخطاب. يزور الرحالة الإيطالي هـذه المرة في 923 هـ، ومن منظور خارجي يصف أحوالها بعد دخول العثمانيين محتلين، مقارناً بين ما كـانت عليه سابقاً وما آلت إليه الآن. واصفاً صور الـظلم والعسف المهيمنين، والطلب الجـاري وراء طومامباي. ومن خلال تبئير كلام الناس (العرض غـير المباشر) يكشف ما يقال عن قتال أبي السعود، وما يتردد عن شربه من نبع الحياة. وبعد تبئيـره الخارجي لـنـداءات الأمان التي يرسلها الغزاة، يبئر من الخارج دائماً ما يرى وما يسمع:

«في ترحالي الطويل، لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن بعد انقطاعي غامرت ونزلت إلى الطرقات. . .» ص: 239.

وما يتناقله النـاس عن قوة أبي السعـود ورجالـه، إلى أن يعلن الأمان، ويـدق طبل، ووسط موكب يمر الزيني بركات وهو يـركب حصانـاً أبيض، بينما الـطريق خال من النـاس والدكاكين مغلقة، ولا أحد من المارة القلائل يعير دقات الطبول اهتماماً، بينما المنادي يعلن عن الزيني المحتسب، ويوضح العملة الجديدة:

«الطريق خال، الخراب الخفي ساع في الفـراغ الدكـاكين كلها مغلقـة، حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن، تطلع مارة قلائل. أصغوا إلى دقات الطبول، هـزوا رؤوسهم، لم يتوقفوا حـاذاني الركب، ورأيت الـزيني يضع لثـامـاً حـول وجهه. . . تابعت الركب الصغير المتجه ناحية باب الفتوح عند المنحنى اختفى وابتعد النداء الخافت في هواء شاحب» ص: 241.

من خلال الناظم الخارجي تبأر القاهرة المنهزمة، والزيني بركات وهو محتسب جديد في دولة الاحتلال، ومن خلال الرؤية السردية البرانية الخارجية المقدمة هنا، نعاين بجلاء أن المبأر قدم هنا بشكل موضوعي عكسما رأينا في الوحدة الأولى الذي كان فيها الناظم داخلياً يقدم لنا الحدث من خلال منـظوره الداخلي لمـا آلت إليه القـاهرة التي يعـرف لغة أهلهـا وعاداتها وتقاليدهم.

IV ـ خصوصية الرؤية السردية
في الزيني بركات

1 ـ تقديم :

من خلال تحليلنا للرؤ ية السردية في الزيني، قدمنا في البداية صورة عن الرؤ ية السردية في الخطاب من خلال ما أسميناه بـ «تمفصلات الرؤية السردية» الكبرى. وخلالها كشفنا عن الأشكال السردية والأصوات التي يضمها الخطاب، وأجلنا إمكانية معاينة مختلف التمظهرات التي يعرفها الخطاب على الصعيد الرؤية السردية بحسب التحديد الذي وصفناه في التقديم النظري.

وبعد إنجاز التحليل على صعيد كل وحدة من الوحدات العشر، كان هدفنا المركزي، من خلال تقسيم كل وحدة إلى مقاطع سردية الوقوف على مختلف الرؤيات حتى أكثرها فرعية، سواء من حيث تبدلها أو رصد أوجه تجاورها واشتغالها، وغالباً ما كنا نذَيِّل تحليل كل وحدة بمجموعة من الملاحظات أو كنا، نقوم باستخلاصها كلما بدا لنا ذلك ضرورياً ونحن لم ننه بعد تحليل تلك الوحدة.

في هذا التركيب سنحاول كشف خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات كخطاب روائي من منطلقين. يتجسد الأول في اختبار التصور الذي صدرنا به هذا الفصل، ويبرز الثاني في تشخيص نتائج تحليلنا كجزء من العمل النقدي الذي مارسناه على الخطاب الروائي بِقَصْدِ مراكمة جوانب هذا التحليل لتتاح لنا إمكانية دفعه إلى مداه في ما نسميه بالنص. وقبل ذلك، لمعاينة طرائق توظيف التقنيات الكتابية، عن طريق المقارنة بين المتن الروائي المدروس والمحلل في هذ البحث بشكل جزئي (الزيني بركات)، وبآخر كلي (باقي الروايات الأربع).

وسنحاول الكشف عن خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات من خلال نقطتين هامتين: الأولى تتصل بما نسميه التبدلات السردية والثانية اشتغال الرؤيات في الخطاب.

2 ـ التبدلات السردية :

سجلنا في التقديم النظري الذي صدرنا به في هذا الفصل، التعالق الحاصل بين

الصيغة والرؤية السردية، إذ لا يمكن الفصل بين من يتكلم ومن يرى، كما حاولنا توضيح ذلك، ولكننا ميزنا بينهما لضرورة التحليل عندما صرفنا موضوع «الصيغة» بجعلنا إياه مقتصراً على كيف تم إنجاز «الكلام» في تقديم القصة. وأهملنا تعيين المتكلم، أو الوقوف على الموقع الذي يحتله في إرسال الخطاب، وهو الذي جعلناه مدار بحثنا.

في حديثنا عن الصيغ، ميزنا بين الخطاب المسرود والخطاب المعروض. وداخل الخطاب المسرود ميزنا بين خطاب الراوي، وخطابات أخرى تشترك وإياه في العديد من الصفات. من هذه الخطابات: التقرير/ المذكرة الرسالة/ الخطبة ومن حيث التكرار لاحظنا أن هناك توازياً بينهما على مستوى الكم. إذ وجدنا عدد مرات تكرار خطاب الراوي هو 21 مرة، وباقي الخطابات المسرودة 19 مرة، أي أن مجموع الخطابات المسرودة من حيث طبيعتها هو 41 مرة.

وعندما نقارن الخطابات المسرودة بالخطابات المعروضة نجد تكافؤا بينهما من حيث العدد، إذ أن الخطابات المعروضة هي النداء 28 مرة، والمرسوم والفتوى 13، بما مجموعه 40 مرة، وفي تحليلنا للصيغ وقفنا على خصوصية الصيغة في الزيني بركات، انطلاقاً من هذه المعطيات التي يقدمها لنا المتن.

إنها المعطيات نفسها التي سنقوم بقراءتها على ضوء الرؤية السردية، وأولى الملاحظات التي يمكن تسجيلها في إطار العلاقة بين الرؤية والصيغة، على صعيد التبدلات السردية والصيغية واشتغالهما، ما كنا قد سميناه في التقديم بـ «المؤشرات السردية»، لقد تبين لنا من خلال التحليل في إطار الحدود التي وصلنا إليها في التحليل الجزئي للوحدات المؤشرات السردية هي نفسها المؤشرات الصيغية، إننا ننتقل من رؤية إلى أخرى كما ننتقل من صيغة إلى أخرى، ولذلك تجنباً للتكرار في مرحلة من التحليل، لم نعمل على تعيين هذه المؤشرات، على عكس المؤشرات الزمنية التي تظل تتميز بخصوصيتها واستقلالها. إذ داخل الموقع الزمني الواحد يمكن أن ننتقل من صيغة إلى أخرى، وهكذا.

وثاني الملاحظات التي يجب تسجيلها في نطاق الحديث عن التبدلات السردية هو خصوصية هذه التبدلات السردية بالمقارنة مع الصيغة على مستوى تمظهرها الخطابي من خلال المفاهيم التي استعملنا في إطار تحديد الرؤية السردية، وهكذا إذاً كنا في الصيغة نتحدث عن خطاب مسرود، فإن تعيننا لمرسله سيضعنا أمام أشكال سردية وأصوات سردية متعددة، وليست صفة «السرود» إلا عامة جداً في هذا التحديد. هذا مع ملاحظة أننا على مستوى التحليل النهائي، سوف لن نجد تبايناً مع نتائجنا حول الصيغة ونظيراتها حول الرؤية، بل على العكس سنجد تكاملاً بينهما وتآزراً، على نحو ما سنبين.

إن مجموع الخطابات التي قسمناها في الصيغة إلى **مسرود ومعروض** يمكننا هنا تقسيمها من حيث الشكل السردي أيضاً إلى قسمين رئيسيين **براني الحكي وجوانيه**، أي أننا سنعاين من خلال هذا التقسيم علاقة الراوي بالقصة التي يقوم بتقديمها، وهكذا نجدنا أمام:

1 ـ الشكل الأول: البراني الحكي. ويضم ما كنا قد أسميناه في الصيغة بالراوي (خطاب الراوي)، فهو غير محدد وليس مشاركاً في القصة، وإلى جانبه نجد خطاب الرحالة (المذكرة). فالرحالة الإيطالي براني عن القصة. وهو يحضر بين الفترة والأخرى، وخلال حضوره إلى القاهرة يسجل مشاهداته (سميناه في الفصلين السابقين: الراوي/ الشاهد).

2 ـ الشكل الثاني: الجواني الحكي: ويضم باقي الخطابات سواء كانت مسرودة أو معروضة، على اعتبار أن أصحابها مشاركون في القصة بهذه الدرجة أو تلك: (النداء ـ المرسوم ـ الفتوى ـ التقرير ـ الرسالة ـ الخطبة).

نستنتج من خلال تقسيم الخطاب بحسب الشكل السردي أن جواني الحكي يمارس ضمن الشكل الأول، فهل معنى ذلك أن القصة تحكى من داخلها وليس من خارجها، أي من خلال الراوي العارف بكل شيء والموجود في كل مكان؟ لا يمكن الجواب عن هذا السؤال حالياً، ما لم ندفع بتركيبنا إلى مداه.

عندما ننظر في كل شكل سردي وما استوعب من أصوات سردية سنجدنا أمام:

1 ـ **البراني الحكي**:

ـ الناظم الداخلي.

الناظم الخارجي.

الناظم الذاتي.

2 ـ **الجواني الحكي**:

الفاعل الداخلي.

الفاعل الخارجي.

نعاين من خلال هذا التقسيم ملاحظتين أساسيتين:

1 ـ أصوات الشكل البراني الحكي أكثر من أصوات الشكل الجواني.

2 ـ حضور صوتين إضافيين لا نجدهما في خطاطتنا.

وكان من الممكن إضافة ملاحظة ثالثة تتصل بغياب الفاعل الذاتي كصوت سردي تستوعبه خطاطتنا الرباعية الأصوات والرؤيات، لكنا استبعدناها لهامشيتها، فمن البديهي أن

لا يستوعب خطاب ما كلما نقدمه في خطاطة ندعي شموليتها.

إن الناظم الذاتي كصوت سردي يتجلى لنا بشكل أساسي عندما يتكلف رَاوٍ براني بالسرد، ودائماً بضمير الغائب لكن ذات التبئير تتوحد وموضوعه من خلال شخصية مركزية، وبالأخص سعيد الجهيني وزكريا بن راضي، ويأتي هذا الصوت من خلال صيغة المسرود الذاتي. وغالباً ما يأتي حضور هذا الصوت عندما يتم التركيز على الشخصية، ليس لتسجيل رؤيتها الداخلية للحدث، ولكن انعكاسه على ذاتها. فيقع استبطان الذات، فنصبح من خلال الحدث المبأر أمام انعكاساته على الذات، ومن خلاله يتم التركيز على الذات في اللحظة (رؤيتها للحدث) وفي الماضي، وأمام احتمالات المستقبل - وفي هذا النطاق نجدنا أمام رؤية سردية برانية ذاتية.

أما بالنسبة للفاعل الخارجي، فله خاصية كون الراوي مشاركاً في القصة، لكنه مكان تقديم الحدث المبأر من داخله، يتم تركيزه عليه من الخارج، سواء تعلق الأمر بشخصية مركزية أو غيرها أو بحدث من الأحداث. بخصوص الشخصية يكون رصد أفعالها وسلوكها من الخارج كما تتصرف أمامنا. وعلى قدر كبير من الموضوعية، وإذ يقوم بهذا العمل من الداخل (داخل القصة)، يكون أكثر قدرة على رصد الخارجي المتصل بالشخصية. ويتجلى لنا هذا النمط بشكل أولي في التقرير الذي يعده البصاص (عمرو بن العدوي/ مقدم البصاصين). ويبرز لنا هذا الصوت بخصوص الحدث عندما يبأر من خلال المنادي الذي يخبر عن الحدث بشكل موضوعي. إنه نظير صوت المذياع كما نجده في العديد من الروايات. وتبئير الحدث بهذا الشكل يبرز لنا تعالي الحدث على الشخصيات. وهو يبأر وفق صيغة الخطاب المعروض بما فيه من إيجاز وصيغ تقريرية، وأسمينا هذا بالفاعل الخارجي لأن الحدث لا يصنع من خلال أفعال الشخصيات ويتطور موضوعياً، ولكنه يقدم بشكل خارجي، والذي يتكلف به صوت سردي من داخل القصة.

هكذا يمكن استخلاص أن الخطاب الروائي في الزيني بركات يقدم بشكلين مترابطين ومتكاملين معاً هو البراني والجواني. ومن خلال هذين الشكلين نجدنا أمام خمسة أصوات تذهب من الناظم الخارجي إلى الفاعل الداخلي، الشيء الذي يجعلنا أمام الرؤيات السردية التالية:

1 - رؤية سردية برانية خارجية.
2 - رؤية سردية برانية داخلية.
3 - رؤية سردية برانية ذاتية.
4 - رؤية سردية جوانية خارجية.
5 - رؤية سردية جوانية داخلية.

إنها رؤيات سردية متعددة كما نعاين تتبدّلُ وتتجاور أفقياً (على طول الخطاب) وعمودياً بخصوص الوحدة الواحدة. وفي هذا التبدل نجدنا أمام ثلاثة أشكال تعرفها الرؤية السردية، يمكن التمثل لها من خلال الوحدة السادسة:

1 ـ **الثابتة**: عندما يتم التركيز على رؤية ثابتة حول الحدث الواحد. توافق تعيين زكريا بن راضي نائباً للزيني بركات مع حدث الفوانيس. لكننا سنجدنا أمام رؤية سردية ثابتة تمت من خلال منظور سعيد الجهيني حول هذا التعيين، وثبات هذه الرؤية وتركزها على الجهيني له أكثر من دلالة على صعيد تطور الحدث. إنه الوحيد الذي انتبه إلى أن هذا هو الحدث المركزي وأن الحدث الآخر (الفوانيس) ثانوي، لكن الحدث الثانوي سيقدم لنا من خلال رؤيات متعددة ومتحولة.

2 ـ **المتعددة**: حدث الفوانيس يقدم لنا من خلال رؤيات متعددة تمتد من الشارع إلى الأزهر إلى المقهى إلى الجوامع وبذلك يقدم لنا الحدث كما يدرك من خلال رؤيات متعددة لشخصيات القصة.

3 ـ **المتحوِّلة**: إلى جانب تعدد هذه الرؤيات نجدها متحولة تتنقل بنا من الفاعل الخارجي إلى الفاعل الداخلي إلى الناظم الداخلي إلى الناظم الذاتي.

إن هذه الأشكال الثلاثة في تكاملها وتداخلها علاوة على كونها تقنية سردية مركبة وعميقة في تقديم القصة، وشاملة، تجعلنا ندرك عالم القصة من خلال تفاعلها والشخصيات إذ تنفذ بنا إلى أعماق إدراك الشخصيات للأحداث ورؤياتها الخاصة والمتميزة لها، وبذلك نستنتج عبر هذا التفاعل ليس فقط تعدّد الرؤيات وتحوّلها، ولكن تناقضها أيضاً. وهذه السمة (التناقض) تهمنا كثيراً في الحديث عن أبعاد هذه الرؤيات السردية النصية، أو لنقل النفسية والمعرفية والإيديولوجية.

3 ـ اشتغال الرؤية السردية:

في التبدلات السردية حاولنا إبراز الرؤيات التي يعرفها الخطاب وهو يقدمها ثابتة أو متحولة أو متعددة أو هي جميعاً أفقياً وعمودياً، وفي مجال كشفنا عن الأصوات السردية يمكننا استعادة ما رأيناه في النقطة السابقة لمعاينة كيفية اشتغال هذه الرؤيات وفق التبدلات التي عرفتها في الخطاب.

رأينا في مجال المقارنة بين صيغ الخطاب المسرود والخطاب المعروض نوعاً من التوازي على الصعيد الكمي، وعندما قسمنا هذه الصيغ بحسب الشكل السردي لاستخراج الأصوات السردية في علاقتها بالرؤيات، رأينا أن أصوات الشكل البراني (الخطاب المسرود) أكثر من أصوات الشكل الجواني، ولو قمنا بإحصاء كالذي قمنا به في فصل الصيغ

سنعاين أن ما يتصل بتكرار الشكل الجواني أكثر بكثير من الشكل البراني. ورأينا أن السبب في ذلك يكمن في أصوات الشكل الجواني التي يضخمها النداء بالدرجة الأولى فيصل إلى 28نداء، وهذه النداءات تأتي مركزة ومختصرة على عكس خطاب الراوي الذي قد يَمْتَدُّ على مدى صفحات عديدة، ولو أعَدْنَا توزيع هذه الأصوات بحسب طبيعتها في الخطاب لرأينا نوعاً من التكافؤ على هذا النحو:

1 ـ البراني الحكي:

ـ خطاب الراوي 21 مرة.
ـ المذكرة (الرحالة) 5 مرات.

2 ـ الجواني الحكي:

ـ التقرير: 8 مرات.
ـ الرسالة: 4 مرات.
ـ الخطبة: 2 مرتان.

3 ـ الجواني الحكي:

ـ النداء: 28 مرة.
ـ المرسوم الفتوى: 13 مرة.

إن الشكل الجواني قسمناه قسمين ومجموع مرات تكراره 55. مرة. والبراني لا يتعدى 26 مرة، أي أن الجواني ضعف البراني. وبتقسيمنا الجواني بحسب طبيعة صيغته السردية سنجدنا أمام:

ـ الخطاب المسرود: 14 مرة.
ـ الخطاب المعروض: 41 مرة.

وبإضافة عدد مرات تكرار الخطاب المسرود (14 مرة) ما نراه تحت الشكل البراني (26 مرة)، سنجدنا أمام عدد متكافىء (40 مرة) مع ما نجده في الخطاب المعروض (41 مرة)، وهكذا نعاين أننا بتقسيمنا الخطابات بحسب طبيعتها السردية أمام تكافؤ المسرود والمعروض، كما سبق لنا رؤية ذلك في فصل الصيغة، وهذا التكافؤ لم يتم إلا بعد أن قسمنا الجواني الحكي قسمين بحسب طبيعة الخطاب الذي يتضمنه الشكل الجواني.

وإذا كان التقسيم بحسب صيغة الخطاب قد أفادنا في الكشف عن الصيغ وتمييزها، فما هي قيمته، واللجوء إليه ونحن بصدد الحديث عن الرؤية السردية؟! هل الهدف هو الحصول على تكافؤ تكرار «الرؤيات السردية»؟!.

إن التلازم بين الصيغ والرؤيات وثيق جداً هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن الذي أدى بنا إلى هذا التمييز ضمن الشكل السردي الجواني إلى قسمين، علاوة على طبيعة الصيغة (مسرود/ معروض)، ما نَجِدُهُ متعلقاً بطبيعة الرؤية السردية نفسها، وتفصيل ذلك يمكننا تلخيصه فيما يلي.

بناء على التحليل الذي مارسنا أمكننا تقسيم الخطاب من حيث الرؤية السردية قسمين رئيسيين:

1 ـ القسم الأول: خاص بتبئير **الحدث**.

2 ـ القسم الثاني: خاص بتبئير **ردود الفعل تجاه الحدث**.

إن القسم الأول لا يظهر لنا إلاَّ من خلال الصوت السردي: «الفاعل الخارجي» الذي يظهر لنا من خلال الخطاب المعروض (النداء/ المرسوم/ الفتوى). إن الحدث لا يبأر إلا من خلال شخصية مشاركة في القصة، والأحداث المركزية كما قسمنا إليها الخطاب تحت عناوين الوحدات التي تم تبئيرها من خلال هذا الصوت السردي هي: الاعتقال ـ تعيين بركات ـ الإعدام ـ الزيني حاكماً ـ الفوانيس ـ تعيين زكريا ـ الحرب ـ الهزيمة... حدثان فقط لم يُبَأَّرَا من خلال هذا الصوت السردي (الخطاب المعروض) هما: «الخطبة» و«اللقاء» الذي جرى بين الزيني وبين زكريا بن راضي، ولا يخفى الفرق بين هاتين الوحدتين وباقي الوحدات.

أما القسم الثاني فيظهر من خلال باقي الأصوات السردية وهي موزعة بحسب الشكل السردي إلى نوعين:

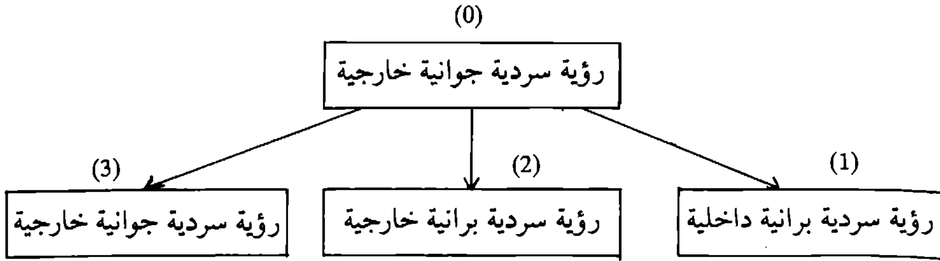
- ـ براني الحكي:
  - ـ الناظم الداخلي.
  - ـ الناظم الخارجي.
  - ـ الناظم الذاتي.
- ـ جواني الحكي:
  - ـ الفاعل الداخلي.
  - ـ الفاعل الخارجي.

أي أن كل الأصوات السردية الأخرى تسهم في تبئير **ردود الفعل** تجاه الحدث الذي يقدم من خلال «الفاعل الخارجي».

إن التكافؤ هنا يظهر لنا بجلاء بين تبئير الحدث وبين تبئير ردود **الفعل** تجاه الحدث. في تبئير الحدث نجدنا أمام رؤية سردية جوانية خارجية، وفي تبئير ردود الفعل نجدنا من

خلال الأصوات السردية الخمسة أمام الرؤيات السردية الخمس التي سبق تحديدها.

نستخلص مما تقدم أن اشتغال الرؤية السردية في الزيني بركات يأخذ هذه الصورة:



1) ـ في الرؤية السردية (0)، يبأر الحدث المركزي.

2) ـ في الرؤية السردية (1)، ومن خلال الناظم الداخلي (الراوي)، ومن خلال التركيز على شخصية مركزية يتم تبئير رؤيته للحدث داخلياً (الراوي ـ سعيد الجهيني).

3) ـ في الرؤية السردية (2)، ومن خلال الناظم الخارجي (الرحالة)، يتم تبئير المدينة خارجياً وقت وقوع الحدث (الإعدام مثلاً).

4) ـ في الرؤية السردية (3)، ومن خلال الفاعل الداخلي (كاتب التقرير)، يتم تبئير الحدث جوانياً من خلال التركيز على شخصية مركزية ومعاينة ردود أفعالها حول الحدث المبأر (عمرو بن العدوي/ سعيد الجهيني).

في هذه الصورة العامة نضبط الطابع المهيمن، لكن في إطار التفاعل والتداخل والتعدد والتحول، نجد صوراً أخرى فرعية تؤكد ما سبق لنا رأيناه. وهذه جميعاً تصب في مجرى واحد يؤكد خصوصية الرؤية السردية في الزيني بركات. وفي نطاق اشتغال هذه الرؤيات نجد الرؤية الصفر كما نعتناها فقط لتمييزها عن باقي الرؤيات تظل ذات الطابع نفسه. أما الرؤيات الأخرى فتأخذ الطوبع التالية:

1 ـ الرؤية السردية البرانية الداخلية: تشتغل وفق هذا النمط بوجه عام: وقوع الحدث،

أ ـ **تأطير الفضاء خارجياً**: الناظم الخارجي.

ب ـ **التركيز على شخصية مركزية**: وتقديمها من الخارج، ثم من الداخل ثم ذاتياً، وبذلك نجدنا ننتقل من رؤية سردية برانية خارجية إلى الداخلية إلى الذاتية.

2 ـ الرؤية السردية البرانية الخارجية: يهيمن فيها الناظم الخارجي (الرحالة)، ولكنه

أحياناً يبئر رؤيته الداخلية إلى الحدث، ونجد هذا بشكل جلي في الوحدة الأولى أما في غيرها فدور المشاهد الخارجي يظل هو المهيمن.

3 ـ الرؤية السردية الجوانية الخارجية: يهيمن فيها الفاعل الخارجي من خلال رصده للمدينة خارجياً أو من خلال تركيزه على شخصية محددة، ثم يبئرها خارجياً، وأحياناً داخلياً.

في نطاق هذه التبدلات التي يظهر لنا من خلالها هذا الاشتغال نجدنا من خلال هذا الناظم أو ذاك الفاعل ننتقل من شخصية إلى أخرى، ومن فضاء إلى آخر، وعلى سبيل المثال: فالناظم الداخلي قد يبدأ بتبئير سعيد الجهيني من الداخل، ثم يأتي الفاعل الخارجي فيبئره من الخارج، ثم يأتي الناظم الداخلي من جديد فيبئر زكريا بن راضي من الداخل ومن الخارج... وفق هذا الاشتغال نجدنا أمام تعدد الرؤيات وتحولها، بالانتقال من شخصية إلى أخرى ومن رؤية إلى أخرى، ومن صوت إلى آخر. وبذلك تتغير ذوات التبئير وموضوعاته يتداخل الراوي والمبئر وانفصالهما عن بعضهما البعض، وانتقال المبئر إلى مبأر، والانتقال من موضوع للتبئير إلى آخر.

وهكذا بصدد موضوع التبئير، نجد مِنْ بداية الرواية إلى وحدة اللقاء أن موضوع التبئير المركزي كان هو الزيني بركات. ومنذ وحدة اللقاء إلى نهاية الخطاب، يصبح موضوع التبئير هو سعيد الجهيني لكن منظوراً إليه فقط من خلال منظور عمرو بن العدوي وزكريا والزيني.

من خلال هذه التبدلات السردية وطرائق اشتغالها يمكننا استخلاص ما يلي:

1 ـ إن توظيف الشكلين السرديين (الجواني والبراني) ومختلف الأصوات السردية المسجلة ساهم بشكل أساسي في تعدد الرؤيات السردية وتحولها.

2 ـ إن هذا التعدد الصوتي والسردي ساهم بدور كبير في جعل القصة تقدَّم إلينا من داخلها، وليس من خلال هيمنة صوت الراوي ورؤيته السردية، كما نجد في أغلب الروايات التقليدية، التي يسيطر فيها الشكل السردي البراني الحكي والصوت السردي الخارجي.

3 ـ رغم كون الخطاب يشتغل على مادة حكائية تاريخية، فهو لم يكتف برسم الشخصيات، أو تقديمها خارجياً كأوعية مكتملة، وهنا مكمن خصوصية الزيني بركات الفنية والجمالية. إن الشخصيات تتحرك وتتطور تدريجياً، ولا تكتمل صورها عند المتلقى إلا في نهاية الخطاب، وتعدد الرؤيات وتحولها وتناقضها ساهم بشكل كبير في ذلك.

4 ـ عندما نربط تعدد الصيغ وتعدد الرؤيات نستخلص بجلاء قيمة الخطاب الجمالية في توظيف أدواته وتقنياته في تقديم المادة الحكائية، بشكل قل أن نجد نظيراً له في الرواية العربية، فتوزيع الصيغ والأصوات تم توظيفه وفق نسق محكم ومنظم. وستتاح لنا فرصة

معاينة هذا بشكل جلي عندما نتحدث عن بناء النص، كما سنحاول الوقوف على الأبعاد النصية لخصوصية الاستعمال الرؤية السردية في الخطاب، في علاقتها بالقارىء وبمختلف العناصر التي سنقف عندها في تحليلنا للنص ومكوناته التي هي امتداد وتوسيع المكونات الخطاب في الكتاب الثاني حول «انفتاح النصّ الروائي».

قبل ذلك، نحاول الآن، في النقطة الموالية، معاينة الرؤ ية السردية مِن خلال المقارنة بين الخطاب الروائي في الزيني بركات والخطاب التاريخي من خلال مقطع من بدائع الزهور لابن إياس لتجسيد خصوصية الرؤية في الزيني بركات، وبعد ذلك في المتن الروائي الذي نقوم بدارسته في هذا التحليل، وذلك بهدف الإجابة على بعض الأسئلة التي طرحنا في مقدمة هذا البحث.

فكيف نجد الرؤية السردية في الخطاب التاريخي؟.

٧ ـ الرؤية السردية
بين
الخطاب الروائي والخطاب التاريخي

في الفصلين السابقين حاولنا إجراء مقارنة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي على مستوى الزمن والصيغة، بهدف معاينة تميز خطاب الزيني بركات عن الخطاب التاريخي الذي امتح منه المادة التاريخية التي اشتغل عليها. وتبين لنا جلاء من خلال العنصرين تميز الخطاب الروائي وهو يقدم المادة الحكائية نفسها، بل إننا سنجد قطائع على مستويات عديدة بين الخطاب التاريخي كما نجده عند ابن إياس، والخطاب الروائي عند جمال الغيطاني.

وعلى غرار ما قمنا به سابقاً، سنحاول إثبات مقطع من كتاب ابن إياس، وسنحاول من خلاله الوقوف على الرؤية السردية المستعملة في هذا الخطاب، على اعتبار أننا سنستمر هذه المقارنة في معرض حديثنا عن العلاقات الموجودة بين النصوص في حال اشتغالها وعلاقتها بعضها ببعض في الكتاب الثاني:

«ولما كان مستهل الشهر يوم الإثنين جلس السلطان في الميدان، وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والي القاهرة، وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والإطمئنان والبيع والشراء وأن لا أحد من الناس يكثر الكلام وأن كل شيء على حكمه يعني في أمر المشاهرة والمجامعة التي قررت على الحسبة، وأن لا أحد من الناس يخرج بعد العشاء بسلاح ولا يتزيا بزي ولا يغطي وجهه في الأسواق ومن فعل ذلك شنق من غير معاودة. وأن لا أحد من الناس يحتمي على المحتسب. وقد تقدم القول بأن المماليك أثاروا فتنة كبيرة حتى حنق منهم السلطان (. . . .) وقد تقدم القول بما كان سبب ذلك، فلما أن طلع السلطان إلى القلعة، وبات بها أصبح فأمر بأن ينادي في القاهرة بما تقدم ذكره، ولم يفعل شيئاً مما وقع عليه الإتفاق مع المماليك الجلبان، فشقت عليهم هذه المناداة وأشيع بإثارة هذه الفتنة ثانياً،

وكثر القال والقيل بين الناس، وكانت الناس استبشرت بإبطال المشاهرة والمجامعة، فلما نودي بأن كل شيء على حكمه نزل الناس جمرة بسبب ذلك.
وفي يوم الثلاثاء ثاني الشهر جلس السلطان في الحوش وعرض أغاوات الطباق، فلما وقفوا بين يديه، وبخهم بالكلام وقال: لا تسمعوا للمماليك القرانصة كلاماً لأنهم يرمون بيني وبينكم ولا تشتموا العدو فينا وابن عثمان متحرك علينا (. . .) ولهج الناس بوقوع فتنة عظيمة، وقد توعد المماليك بركات بن موسى المحتسب بالقتل لأنه لما نزل في ذلك ونادى بأن كل شيء على حكمه، وتخلقت جماعته بالزعفران في عمائمهم، وشق في القاهرة، تنكد المماليك الجلبان لذلك، وقالوا لم يطلع بأيدينا من الإتفاق شيء، وخلق جماعته بالزعفران جكارة فينا والله ما نرجع حتى نقتله. وقد تقدم القول بأن المماليك قالوا للسلطان سلم لنا ابن موسى نقتله بسبب غلو البضائع من كل شيء في الأسواق (. . . .) وفي أثناء ذلك اليوم ركب الزيني بركات بن موسى المحتسب وشق القاهرة وقبض على جماعة من السوقة أرباب البضائع وضربهم ضرباً مبرحاً وأشهرهم في القاهرة، وأشهر المناداة في ذلك اليوم، وسعر اللحم والدقيق والخبز والأجبان وسائر البضائع، وكل ذلك خوفاً من المماليك الجلبان. . .»[1].

يتضح لنا من خلال هذا المقطع السردي التاريخي الذي أثبتنا هنا عندما نحاول تحليله وفق الأدوات التي استعملنا في تحليل الرؤية السردية في الخطاب الروائي أننا أمام:

1 ـ شكل سردي واحد: هو البراني الحكي، على اعتبار أن الراوي/ المؤرخ لا يشارك في القصة، أو في مادة حكيه. صحيح كان ابن إياس معايشاً للعديد من الأحداث التي يسردها في كتابه التاريخي (بدائع الزهور)، وبالأخص ما اتصل منها بأحداث القصة التي نجدها في الزيني بركات، لكن مع ذلك لا يمكنه اعتباره شخصية في المادة التاريخية لأن موضوعها يتركز بالضرورة حول الموضوع التاريخي المركزي: أخبار الدولة.

2 ـ صوت سردي واحد: هو الناظم الخارجي، على اعتبار أن ما يسرده من أحداث وأخبار هو في الوقت نفسه مبئرها، وهو يبئرها من الخارج.

وبالنظر إلى موضوع التبئير، نجده في المقطع المستشهد به هنا نجده يتركز على الموضوعات التالية:

---

(1) بدائع الزهور في وقائع الدهور: ابن إياس المطبعة الكبرى الأميرية بولاق. سنة 1312 هـ، الجزء الثالث ص: (4 — 5).

1 ـ السلطان: استقبال المهنئين.
2 ـ الزيني بركات: إشهار النداءات.
3 ـ المماليك: توعد الزيني بركات بالقتل.

تتغير موضوعات التبئير وتتداخل (المماليك/ الزيني/ الناس/ السلطان) لكن مبئرها يظل واحداً وهو نفسه القائم بالسرد (الناظم). إن الناظم المبئر ينتقل من فضاء إلى آخر، ومن الزمن الحاضر إلى الماضي سارداً ومبئراً، الشيء الذي يشي بسلطته المعرفية المطلقة، وحضوره الدائم. إنه يأخذ صورة الراوي التقليدي للحكي.

إنطلاقاً من أحادية الشكل والصوت نجدنا بالضرورة أمام أحادية الرؤية التي لا تخرج هنا، عن الرؤية السردية البرانية الخارجية. كما أن عمق المنظور السردي الذي من خلاله تقدم الأحداث ممتد وواسع أو بتعبير آخر لا محدود، إنه يذهب من القلعة إلى الحوش إلى الشارع.

هذه الصورة تَبْدُو لنا أيضاً حتى على صعيد الصيغة كما سبق أن أوضحنا. إن صيغة الخطاب المسرود هي المهيمنة، وحين يتم من خلالها الانتقال إلى صيغة أخرى، نجدنا أمام صيغة الخطاب المنقول التي هي أقرب الصيغ إلى الخطاب المسرود، على اعتبار أن صيغة الخطاب المنقول تظل مزدوجة من خلال حضور إشارات الراوي وإشارات الشخصية.

«ونادى بأن كل شيء على حكمه».

إن الراوي ـ المؤرخ من خلال استعماله ضمير الغائب في إرسال مادته الحكائية يقيم بينه وبين الحدث مسافة. ومن خلال هذه المسافة يبدو متعالياً على مادته وهذا يتيح له إمكانية تسيير الأحداث وفق تسلسلها الخارجي، وعلاقتها السببية. وبهذا يمكن تفسير لجوئه إلى إشارات زمنية ناظمة في حال الانتقال من سنة إلى أخرى أو من يوم إلى آخر، أو عندما يشير إلى ما سبق له أن تحدث عنه من أحداث ظلت آثارها ممتدة زمنياً: «ـ وقد تقدم القول بأن المماليك. . .
ـ وقد تقدم القول بما كان سبب ذلك. . .»

فمثل هذه الإشارات لا تعني غير كون الراوي يسعى جاهداً إلى إضفاء الطابع الموضوعي والمنطقي على أحداثه باعتباره المسير والناظم لها خارجياً. وإذا كان نجد مثلها بشكل كبير في الرواية التقليدية أو في الخطابات التقريرية، فإن الرواية الجديدة لا تلجأ إليها بسبب كون الراوي لا يحتل مثل هذا الموقع الذي يحتله الراوي التقليدي أو صاحب الخطاب التربوي مثلاً. لذلك يبدو لنا أن المسافة المتحدث عنها تتجلى خارجياً أيضاً بشكل آخر عندما يمارس الراوي تدخلاته الذاتية في القصّة، والتي تأخذ شكل التعليق أو

التفسير أو استخلاص العبرة، إنها جميعاً ـ أي التدخلات ـ ذات طبيعة خارجية لأنها تجسيد لوجهة نظر الراوي ـ الكاتب أو رؤيته السردية.

إن أحادية الرؤية السردية وليدة تصور محدد للحكي، المعرفة المطلقة والصوت الأحادي كلها سمات دالّة على مبتغى الراوي التوجيهي لعملية القراءة، لأنه يوجه المتلقي (المرويّ له) ليشاركه رؤيته السردية إياها، ومن خلالها مشاركته لابعادها الخارج ـ خطابية، أما في الرؤية السردية المتعددة والمتحولة، كما في الزيني بركات، فإننا سوف لن نجدنا أمام مروي له واحد ولكن أمام مروي له متعدد. وهذا يفترض أساساً احتمالات قراءات متعددة، وقراء متعددين، ودلالات متعددة.

وهكذا فالخطاب التقليدي التاريخي من خلال المثال المقدم يتصف على صعيد الزمن بالتسلسل، وعلى صعيد الصيغة والرؤية بالأحادية أي أحادية الصوت المهيمن وصيغة السرد المهيمنة، وهو في كل هذه الحالات يتوجه إلى المروي له الأحادي، ونقيض ذلك مع الزيني بركات والمتن الذي نشتغل عليه وإن بدرجات مختلفة وتفاوتات ـ كما سنبين.

إن التعدد والتحول علاوة على كونه يمارس خروجاً على الأحادية وأبعادها يتجاوز الارتخاء الذي نحس به كملقين عندما نتعامل مع الخطابات الأحادية، بخلقه لنوع التوتر لدى المتلقي، وإذا كان الخطاب الأحادي يتصف بالشفافية، فنقيضه الخطاب المتعدد الذي يطفح بالعتامة. إن كل هذه المواصفات سنحاول الوقوف عليها عندما يحين وقتها، وأننا لنتدرج في رصد وتحليل وكشف خصوصيات الخطاب وبنياته الداخلية ليتاح لنا الانتقال الطبيعي إلى بنياته الخارجية.

VI ـ الرؤية السردية في خطاب الرواية العربي

كما تميزت الزيني بركات بتعدد خطاباتها على مستوى الصيغ بالمقارنة مع باقي الخطابات التي نحلل، نجدها تتميز عنها بكثرة أشكالها السردية وأصواتها. إن تعدد الخطابات يستلزم بالضرورة تعدد الأشكال السردية، غير أن أحادية الخطاب في الروايات الأربع سيستتبعه بالضرورة أحادية الشكل السردي أو ثنائيته في أحسن الأحوال. هذا ما سنحاول الكشف عنه بصدد الحديث عن الرؤية السردية في خطاب الرواية المتن، وذلك من خلال إبراز الصورة المشتركة على صعيد الشكل والصوت السرديين أولاً ، ثم ننتقل إلى الرؤية السردية، بناء على تلك الصورة، من خلال كل رواية على حدة ثانياً.

1 ـ الشكل والصوت السرديان

تتقدم إلينا الخطابات الروائية الأربعة من خلال صورة متشابهة، يظهر لنا ذلك في كونها جميعاً يتركز موضوع تبئيرها على شخصية مركزية، من بداية الخطاب إلى نهايته. وهكذا نلاحظ أن موضوع التبئير والسرد معاً يتركز على الشخصيات التالية:

- أنت منذ اليوم: عربي.
- الزمن الموحش: شبلي.
- عودة الطائر: صفدي.
- الوقائع الغريبة: سعيد.

إن هذه الشخصيات المحورية هي موضوع السرد والتبئير، وهي في الآن نفسه ذوات السرد والتبئير معاً. ولا يعني هذا طبعاً أنه ليست هناك ذوات أخرى تمارس السرد أو التبئير، أو أنها الموضوعات الوحيدة، إننا نركز على الطابع التبئيري والسردي المهيمن. وعلى سبيل المثال نلاحظ أحياناً في عودة الطائر كيف أن موضوع السرد والتبئير يوجَّه بعيداً عن الفضاء الذي يوجد فيه صفدي، والمقصود بذلك فضاء الأرض المحتلة (أريحاً ـ القدس. . .) حيث يصبح موضوع السرد والتبئير متركزاً على شخصيات هذا الفضاء الجديد، وحيث تصبح ذات التبئير ليست هي ذات تلك الشخصية المركزية، وقل الشيء نفسه عن الخطابات الأخرى،

وإن بشكل أقل، وبالأخص في الوقائع الغريبة.

من خلال تمركز ذات التبئير وموضوعه نجدنا أمام الشكلين التـاليين اللذين يشتغلان بالتناوب، والأصوات السردية التالية:

1 ـ **البراني الحكي**، ويظهـر لنا خصـوصاً من خـلال الناظم الـداخلي الذي نجـده يمـارس الحكي بضمير الغـائب، ومن خلال تـركيزه على الشخصيـة المركـزية (صفـدي ـ عربي ـ شبلي)، أو خلال تركيزه على فضاء محدد ومن خلاله على شخصية محددة. ونادراً ما يتحول هذا الناظم الدّاخلي إلى ناظم خـارجي لأن مجالـه يظل محصـوراً على شخصية محورية لا يتجاوزها.

2 ـ **الجواني الحكي**: وهو الشكل المهيمن، ويتجلى عندما تصبح ذات السرد هي موضوعه في آن معاً، سواء وهي تركز عـلى محيطها الذي يدور بها (الفاعل الداخلي)، أو عندما تركز على ذاتها (الفاعل الذاتي)، ونلاحظ أن الصوتين معاً يتجاوران ويتناوبان، لكون الشخصيات المركزية التي تمارس السرد والتبئير مشاركة في القصة مشاركة خاصة باعتبارها المحور الأساس، ولكـونها أيضـاً تضطلع بـالسرد والتبئيـر معاً. إن الشخصيـات الأساسيـة تمارس الكتابة، ومن خلالها نتعرّف على قصة حياتها، وبالأخص:

ـ عربي: «يكتب رواية» (ص: 42).
ـ سعيد: يكتب الرسائل ويبعث بها إلى المروي له.

يـظهر لنـا من خلال الشكلين السـرديين والأصوات السـرديـة الثـلاثـة كيف أن هـذه الخطابات تختلف عن الزيني بركات التي نجد فيها تعدداً على مستوى الشكل أو الصـوت بتعدد ذوات السرد وموضوعاته، لكنها هنا متمركزة من خلال ذات محورية، مع تنويعات على هذه الذات. يمكننا تبين هذه الصورة عبر الوقوف على كل خطاب على حدة بهدف تشخيص أهم الرؤيات السردية فيها من خلال تعالق الشكلين السّرديين والأصوات السردية.

1 ـ أنت منذ اليوم

إن التقطيع الزمني والسردي اللذين سجلناهما من خلال الزمن والصيغة يبرز لنا أيضاً من خلال الرؤية السردية، وهذا يُجَسد لنا بالملموس تكامل هذه المكونـات وتعالقهـا على صعيد الخطاب. إننا في انتقالنا من مشهد إلى آخر، نجدنا ننتقل من زمن ومن صيغـة إلى زمن آخر وصيغة مختلفة ورؤ ية أخرى.

نفتح الخطاب على الشكل الجواني الحكي حيث عربي (الفاعل الداخلي) يبشر أباه وهو يمسك بالعصا يتربص بالقطة:

«رأيته من النافذة، واقفاً بباب المطبخ وبيده العصا. . .» ص: 7.

وبضمير المتكلم يمارس السرد والتبئير، يرصد حركات أبيه إلى أن يقتل القطة. ثم يبئر بعد ذلك جلسة والديه على مائدة الإفطار، وطريقة أكل والده، وهو يتحدث عن القطة التي التهمت قطعة الكتف. وينتهي هذا المقطع السردي بانسحاب عربي من المائدة، إننا هنا أمام رؤية سردية جوانية داخلية تقدّم لنا من منظور الفاعل الداخلي. لقد ساءه فعل أبيه، فبأره داخلياً وهو يقتل القطة، وهو ثانياً يأكل بنهم، وثالثاً يتحدث إليه بطريقة صارمة. صورة الأب المبأرة تختلف جذرياً عن صورة الأم: وجهها محمر من أثر الطبخ، وهو معروق، وتتحدث إلى عربي بلطف.

من هذه الرؤية السردية الجوانية الداخلية ننتقل إلى الرؤية نفسها في المشهد الثاني وعربي يتحدث إلى صابر عن حفل الحزب، فنتبين رغبتهما من خلال صيغة العرض في عدم الذهاب، مؤثرين الذهاب إلى بار أبي معروف. وفي المشهد الثالث نجدنا أمام الناظم الداخلي الذي من خلال ضمير الغائب يتحدث عن عربي، وخروجه صباحاً إلى المدرسة وهو يرى رأس القطة مفصولاً عن جسدها ومسلوخاً. إننا هنا أمام رؤية برانية داخلية، على اعتبار السرد ينفصل عن التبئير: فالراوي (الناظم) يسرد ما يراه المبئر (عربي). وعلاقة المبئر (عربي) بالمبأر (القطة) علاقة داخلية. لذلك فالراوي يسرد ما يراه عربي. وهو من خلال سرده عن عربي ينقل لنا رؤيته الداخلية، ولهذا أسميناه الناظم الداخلي:

«كان رأسها مفصولاً عن جسدها ومسلوخاً، رآه عربي عندما فتح الباب فاختبطت معدته، فأشاح، وأسرع هابطاً إلى المدرسة». ص: 9. وتستمر الرؤية نفسها عند طريق الانتقال إلى بار أبي معروف من خلال تبئير عربي وصابر وهما يشربان ويتحدثان. . وهكذا دواليك.

إن هذه الصورة هي المهيمنة على طول الخطاب حيث نجدنا ننتقل من الرؤية السردية الجوانية الداخلية إلى البرانية الداخلية عن طريق التناوب والتداخل وعندما نقف على كون عربي عندما لا يمارس السرد يكون عادة هو المبئر يتبين لنا لماذا يهيمن ازدواج هذه الرؤية وكونها في الحالتين معاً داخلية. إننا لا نرى إلا ما يرى عربي سواء كنا أمام ناظم يحكي بضمير الغائب، أو فاعل بضمير المتكلم.

تتعمق لدينا هذه الصورة عندما نصبح أمام رؤية جوانية ذاتية يمارس فيها السرد والتبئير من خلال ذات عربي كموضوع، يظهر لنا هذا من خلال بنية الحلم من جهة، ومن جهة ثانية في القسم الثاني من الخطاب عندما تقع الهزيمة.

إن هذه الرؤيات الثلاث تأتي متناوبة ومتداخلة من خلال تبئير عربي بواسطة السرد، أو

تبئيره ذاته وهو يتكلف بالسرد. ولما كانت كل الأشياء المبأرة من منظور عربي (الأب ـ الحزب ـ المرأة ـ المجتمع ـ الهزيمة. . .)، فإن التبئير هنا يأخذ بعداً داخلياً، وهذا البعد الداخلي هو المهيمن، فكل شيء نراه بعين عربي ووجدانه معاً، من ذاته إلى محيطه.

2 ـ الزمن الموحش

لا يختلف الزمن الموحش كثيراً كما سبق تسجيل ذلك، عن أنت منذ اليوم، فالرؤيات السردية تتجلى لنا هنا أيضاً بشكل جلي، وخصوصاً الجوّانية لأنَّ شبلي مركز السرد والتبئير، بحيث لا يكونان إلا حيثما يكون. لكن هناك اختلافاً نجده في كون موضوعات تبئير الزمن الموحش متعددة ولها حضورها البين في الخطاب، وبالأخص الشخصيات التي يزخر بها. فالناظم الداخلي وهو يبئر أحياناً محيط شبلي الزاخر بالشخصيات يبئر منظوراتها إلى شبلي وإلى محيطها أيضاً. وإذا كان الطابع المهيمن هو منظور شبلي إلى هذه الشخصيات، ونلاحظ أن الفصل الثاني بكامله تبئير لشخصيات سامر البدوي ووائل الأسدي ومسرور وديانا. . . من منظور شبلي الداخلي. ولا غرابة في ذلك فشبلي يؤكد من خلال السرد (الفاعل الداخلي) أنه يعمل على تعرية الجميع بمن فيهم نفسه أيضاً، إن تكسير الأصفاد الزمنية من وجهة نظر الراوي تمر عن طريق الولوج إلى الداخل:

> «لا بد من عبور النار الداخلية في محاولة تطهيرية بذلك تتألق النفس وتظل في مركز الوهج. وعلى هذا النحو يمكن أن نتخلص من العكر القديم» ص: 44.

إن الموقف النظري الذي يأتي في سياق الحديث عن الطفولة والذاكرة بين شبلي ومنى، وكثيرة هي المواقف التي تناظره، تمارس بشكل كبير على مستوى الرؤية السردية في الخطاب، وسنحاول تشخيصها الآن من خلال الرؤيات السردية المشار إليها أعلاه، وبالأخص الرؤيتين الجوانية الداخلية والذاتية، أما البرانية الداخلية، فنادرة جداً.

> «ترى كم هي المسافة النفسية بينه وبين ما يريد، في وطن ما يزال منشداً نحو تراثه وارتكاساته القبلية والدينية؟
>
> سَمِّهِ ما شئت. . . مطلوب منه أن يستشهد أو ينسحب. في الحالة النواسية بين الشهادة والإنسحاب، كنت أقع، وفي هذه النقطة الحرجة كنت أبحث مع منى عن شيء آخر في دمشق، وقطّ لم أكن أبتغي مجداً. . .» ص: 23.

نلاحظ من خلال هذا المقطع كيف أننا ننتقل من الناظم الداخلي، الذي يبدأ أولاً بتأطير الفضاء «دمشق التي تلوح وجعاً. . .»، ثم بعد ذلك يؤطر الشخصية المركزية «شبلي». من خلال طرح السؤال عن رغبة شبلي في دمشق لننتقل منه إلى الفاعل الداخلي (شبلي) الذي يبئر ذاته داخلياً من خلال الإشارة إلى إحدى حالاته الدائمة «النواسية»

وما يصاحبها من إسقاطات. إن الفاعل الداخلي وهو يبئر ذاته كما نلاحظ من الداخل كيف أنه يقيم بينه وبينها مسافة ليصبح قادراً على رؤيتها واستنباطها. ونفس الشيء نلاحظه في الانتقال إلى الرؤية الجوانية الذاتية:

«أأنت تخدعها إذ تقول لها: أحبك؟ وأنت تود أن تقول: أنت ثأري الخاص، وبطفولة امرأة سحقها الزمن تحكي لك أنها هجست بك منذ أعوام طويلة. . .»
ص: 31.

فمن خلال تبئير الذات بانقسامها إلى ذات ترى ذاتها في علاقته بالموضوع (أمينة في المثال) تبرز لنا ذات السرد من خلال رؤية سردية جوانية ذاتية. وهي ليست إلا تنويعاً على الرؤية السابقة الجوانية الداخلية، إلا أنها أكثر منها عمقاً في الكشف عن أعماق الذات.

وحتى عندما يكون الفاعل الداخلي يبئر غيره من الشخصيات، فإننا لا نجده يبئرها إلا من الداخل. فليس همه الأساس هو أن يبئرها من الخارج. يمارس هذا الفعل بين الفينة والأخرى، لكنه يفعله ليكشف عن دواخل الشخصيات وأعماقها، ليس من خلال صيغة السرد، ولكن من خلال العرض. وفي الخطاب الذي بين أيدينا نجد التبئير لا يتم دائماً من خلال السرد، بل يتم أحياناً عبر التعارض معه بواسطة العرض والعرض غير المباشر، ولهذا وهو يبئر غيره من الشخصيات نجده يتبأر معه وضمنها، وما احتفال الخطاب بهذا التداخل بين السرد والعرض إلا خير مثال على ذلك:

«. . . . قلت: وماذا عنك؟
واخترقني بعينين فيهما بريق غريب، ثم انخطفت عيناه مغطياً ارتياحه بضحكة تحمل إيقاعاً مؤسياً: نخبك، ورفع كأسه بعد امتصاص الخمر امتعض: أية خمرة رذيئة وسامة هذه!

- العرق أقل المشروبات مضايقة في النهار القادم.
- منذ متى تشرب الخمر؟
- بالتحديد لا أذكر.
- تبدو سكيراً أصيلاً.
- بالوراثة ربما.
- هل كان يشرب الخمر؟
- بالخمر مات. ظل يحتسي الخمر طوال أربعين عاماً حتى تسمم الدم. . . .»
ص: 27.

نلاحظ من خلال هذا العرض غير المتكمل كيف أن الفاعل الداخلي وهو يبئر رفيقه

راني من خلال السرد كيف أنه يركز على صفات ذات طبيعة «داخلية»: بريق العينين: الضحكة ذات الإيقاع المؤسي، الامتعاض ومن خلال العرض يصبح يبئر ذاته (أبوه - الخيبة....).

إن لعبة التبئير في الخطاب تبعاً للعب الصيغي والزمني تجعلنا ننتقل من رؤية إلى أخرى مع هيمنة الرؤيتين الجوانيتين الداخلية والذاتية من خلال عملية التقطيع السردي.

3 - عودة الطائر إلى البحر.

تتميز عودة الطائر إلى البحر بحضور الناظم الداخلي كصوت سردي مهيمن. فهو الذي يمارس السرد بضمير الغائب. لكنه يختلف عن الناظم الخارجي في كونه لا يمارس السرد إلا عندما يكون موضوع التبئير وذاته معاً محددين. إنه يقوم بدوره السردي بشكل بارز من خلال تركيزه على صفدي ومحيطه (مع باميلا أو مع زملائه من الأساتذة والطلبة) من جهة أولى، وتركيزه على فضاءات أخرى محددة في الأرض المحتلة، ومن خلال شخصيات محددة. إنه يمسك بدفة السرد والعرض (العرض غير المباشر). لكنه لا يسرد إلا ما يرى المبئر (صفدي مثلاً).

تتم العلاقة بين الراوي والمبئر من خلال منظور الشخصية الداخلي، لذلك نجدنا هنا نتحدّث عن الرؤية السردية البرانية الداخلية المهيمنة أفقياً. لكن عمودياً سنجد تنويعات تجعلنا ننتقل من رؤية إلى أخرى وفق النمط الذي سجلناه مع الزمن والصيغة. وللتدليل على ذلك نأخذ مقطعاً سردياً كالذي تناولنا في الصيغة لتقديم صورة عن أنواع الرؤيات وكيفية اشتغالها.

في اليوم الأول من الأيام الستة نجدنا أمام خمسة تمفصلات سردية كبرى.

1 - الراوي ← (بيروت= صفدي).
2 - الراوي ← (الأرض المحتلة).
3 - الراوي ← (بيروت= صفدي).
4 - الراوي ← (الأرض المحتلة).
5 - الراوي ← (بيروت= صفدي).

نعاين من خلال هذه الصورة تحول الرؤية وتبدلها، فهي تنتقل من فضاء إلى آخر، ويؤطرها دائماً التركيز على صفدي. فالراوي (الناظم الداخلي) يتابع حركاته وأحاسيسه حيال ما يجري، وانعكاساته على ذاته. يبدأ معه منذ استيقاظه من النوم إلى أن يعود مساء إلى بيته: يركز على أفعاله بالصورة التي سبق لنا أن رأيناها في الزمن الموحش، أي الصورة

التي يتم من خلالها الكشف عن عالمه الداخلي. يبرز ذلك في هيمنة أفعال من قبيل: «يتوقع ـ أحس ـ يراوده ـ يتملكه انقباض ـ يفكر ـ يحس ـ هز رأسه دون أن يعلق...».

إنها جميعاً أفعال دالة على حالة نفسية داخلية تعبر عن أحاسيسه حول ما يجري. إنه عاجز عن الفعل، وليس له إلا أن يعبر عن أحاسيسه وانفعالاته وأقواله مع زملائه. بهذا الشكل يمارس الراوي السرد من منظور صفدي وهو يتحرك داخل الجامعة، يتحدث إلى طلبته أو زملائه أو باميلا.

وبتحول الراوي إلى الأرض المحتلة، نجدها يبئر مشاهد عديدة من خلال تركيزه على:

ـ صبري محمود/ أم ماهر/ نعمت عبد الرحيم/ أهل أريحا/ عزمي عبد القادر/ خالد عبد الحليم.

وتبعاً لهذا التركيز على كل شخصية في محيطها الخاص بها، ينتقل الناظم من داخلي إلى خارجي، لكن هذا الانتقال سرعان ما يتجاوزه لينقل إلينا أحاسيس هؤلاء وردود أفعالهم إزاء ما يحدث والحرب قائمة: ينتابهم الهلع والخوف، بعضهم يتأهب لجمع الناس وتنظيمهم (طه كنعان/عزمي عبد القادر..) وعندهم أمل ممزوج بالتوجس بالرجوع إلى أوطانهم أو بيوتهم التي طردوا منها في 1948.

بهذه الوتيرة تتعدد المنظورات إلى ما يجري (الحرب)، وتتحول من فضاء إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى مع التركيز على صفدي الذي تؤطر رؤيته كل الرؤيات وتستوعبها. فمن خلال منظوره الذي يقدم لنا الناظم الداخلي نتعرف على أحاسيسه وانفعالاته وأفكاره. إن ازدواج الرؤية الذي يبرز لنا من خلال صفدي وزملائه في بيروت وأهل الأرض المحتلة من جهة ثانية يجعلنا أمام رؤية سردية متحولة ومتعددة في آن. فهي متحولة من حيث كونها تتقدم إلينا من فضائين مختلفين أو من خلال ذاتين مختلفتين للتبئير. وهي متعددة من حيث كون تعدد المنظورات السردية إلى الموضوع المركزي المبأر (الحرب). فمنظور صفدي وزملائه للموضوع المبأر داخلي لأنهم «يرون» ـه خارجاً عنهم. أما منظور أهل الأرض المحتلة للموضوع المبأر فخارجي على اعتبار أنهم جزء منه. لذلك نجد الناظم الداخلي كثيراً ما يتحول إلى ناظم خارجي يبئر أفعال أهل الأرض المحتلة وأقوالهم باعتبارهم جزءاً من الموضوع المبأر خارجياً من خلال رؤية برانية خارجية.

يتأكد لنا هذا انطلاقاً من التقابل بين الفضاءين والتناوب بينهما من خلال التركيز على صفدي: فحيثما تكون الأفعال الدالة على الحركة، سواء في الأرض المحتلة أو بيروت (مظاهرات الطلبة)، تكون أفعال الحالة النفسية مع صفدي. وعندما نعرف أن الناظم

الداخلي وهو يركز على صفدي يعمل على تبئيره لما يراه من الداخل يتأكد لنا ذلك. إن ما يجري خارجياً (رؤ ية برانية خارجية) ينعكس داخلياً (رؤ ية برانية داخلية). إن العالم الخارجي (البعد البراني) ينعكس داخلياً (البعد الداخلي) على ذاتية صفدي بصفته ذات السرد والتبئير وموضوعهما في آن معاً.

4 ـ الوقائع الغريبة

نفتح الخطاب الروائي في الوقائع الغريبة بالراوي المؤطر الذي يبدأ بإبراز علاقته براوي القصة عن طريق الكتابة. فهو يكتب إليه مخبراً إياه أن يروي عنه، ويستمر حكي الراوي الثاني إلى نهاية القصة. فيظهر الراوي المؤطر من جديد ليعلق على القصة. فالرسائل التي كان يتوصل بها مدموغة في بريد عكا، ويخبرنا بخروجه للبحث عنه، فيدلونه على مستشفى المجانين ويجد اسماً قريباً منه «سعدي نحاس الملقب أبو الثوم، ويقال أبو الشوم» ص: 207. ومن خلال الإيحاء إلى «باقية» يخبر في المستشفى أن امرأة زارته زاعمة أنها عبرت الجسر من بيروت فأخبروها بموته ـ وينتهي بإعلان أنه سيبحث عنه طالباً منا مساعدته في البحث عنه.

إن الراوي المؤطر للخطاب يتحول إلى مروي له، وفي الخطاب تظل العلاقة بينهما قائمة من خلال العديد من الإشارات التي يتوجه فيها الراوي إلى المروي له مباشرة «يا محترم، يا معلم. . .»، بينما المروي له لا يبرز أمامنا إلا في بداية الخطاب ونهايته. إنه يقوم بوظيفة التأطير والتعليق النهائي عن القصة، أما الراوي (سعيد المتشائل فيقوم بوظيفة الإخبار عن قصته العجيبة).

يتكلف راوي قصة الخطاب بالحكي بضمير المتكلم، وهو يحكي قصته الذاتية، إنه ذات السرد وموضوعه في آن. وتبعاً لذلك يغدو الشكل السردي جوانياً، أي أنه يحكي لنا قصة هو بطلها ومحورها، ولما كان كذلك فهو الفاعل الذاتي كصوت سردي يقوم بترهين خطاب قصته من خلال ضمير المتكلم.

إن كل شيء في قصة الخطاب يبدو أمامنا من منظور الفاعل الذاتي، فهو الذي يقوم بالسرد والتبئير. ولا يكونان إلا حيثما يكون، لكننا نجد الفاعل الذاتي أحياناً في إطار اشتغال الصيغ يتحول إلى مروي له وهو يستمع إلى ما يحكيه معلم العربية أو معلم علم الفلك وهو يتحدث عن البيروني، أو يستمع إلى قصة أبي محمود عن سِرِّ القرية والرجل الضرير (ص: 192). وبتحول الراوي إلى مروي له يبرز أمامنا كونه لا يبئر فقط ما يراه ولكن أيضاً ما يسمعه أو يتذكره سواء تعلق الأمر بحياته أو أجداده أو محيطه العام الذي يتحرك فيه. وتبعاً لما رأينا في الزمن والصيغة تبرز لنا خصوصية الرؤية في الوقائع الغريبة، فهي ثابتة من حيث كون

منظورها يتم دائماً من خلال الفاعل لكنها متعددة على اعتبار الراوي (الفاعل) ينتقل من فاعل ذاتي إلى فاعل داخلي: فهو يمارس السرد والتبئير وهو يبئر ذاته من الداخل أو ذاتياً عندما يصبح ينظر إلى ذاته كموضوع: من خلال تبئير أفعاله وأقواله. أو من خلال تبئيره إياه لذاته في علاقتها بموضوع (يعقوب ـ يعاد. . .)، أو تبعاً لتبئيره للموضوع (شخصية ـ حدث) كما ينطبع في ذاته. ويساعد على هذا التعدد خصوصية شخصية سعيد المتشائل فهو الأهبل العاقل، والعاقل الأهبل، وازدواج هذه الشخصية يجعلها، وبالخصوص قبل التحول الذي نجده في الكتاب الثالث، ذات رؤية مزدوجة كما تبتدى أمامنا، يمكننا التدليل على هذا من خلال تبئيره لذاته كموضوع (قصة إنقاذ حياته (ص: 16) ـ دخوله إلى الأرض المحتلة. . .) ص: (20). من خلال هذا السرد المرتبط بالتبئير الذاتي يبرز لنا الفاعل الذاتي يقدم لنا ذاته على أنها متميزة (فهو فذ ـ وذو طالع حسن. . .). وفي تبئير الذات في علاقتها بالموضوع تبرز لنا جوانب أخرى من ذاتية الفاعل (قصة اعتقال يعاد في بيته ـ حديثه مع معلمه ـ رفعه العلم. . .) إنه هنا يبرز لنا مناقضاً للصورة التي سبق تقديمها عن ذاته. ونفس الشيء يمكننا معاينته وهو يبئر الموضوع كما ينطبع في ذاته (طرد الناس من بيوتهم ـ تستر باقية وأهل القرية. . . .) حيث نجدنا أمام منظور مختلف.

إن تحول الفاعل من ذاتي إلى داخلي في التمركز على ذات السرد وجعلها موضوعه في وقت واحد ومن خلال الحالات الثلاث لا يجعلنا أمام رَتَابَةِ الشخصية أو الرؤ ية، كما أن التداخل بين الرؤ يتين الجوانية الذاتية والداخلية وتبادلهما زمنياً وصيغياً، يجعلنا نرى موضوع السرد من منظورات تتعدد بواسطة هذا التبدل والانتقال. ولما كان التبئير لا يتم فقط على ما يراه الفاعل، ولكن أيضاً ما يتذكره ويسترجعه زمنياً فإن ذلك يسهم بدوره في تعدد المنظور السردي الذي لا يبرز لنا فقط من خلال السرد، ولكن أيضاً من خلال العرض كما رأينا الزمن الموحش. فعبر صيغ العرض تبأر شخصية المتشائل من خلال أقوالها وأقوال شخصيات أخرى، الشيء الذي يكشف لنا جوانب جديدة من حياة الشخصية في علاقتها بذاتها وبالآخرين.

وتكفي في هذا الإطار مقارنة الوقائع الغريبة بإحدى الخطابات التي تتركز على «الفاعل الذاتي» كذات للسرد وموضوع لتظهر لنا بجلاء خصوصية الرؤية السردية هنا. فاشتغال الزمن والصيغة بالشكل الذي حدّدناه، وتعدد جوانب شخصية المتشائل وازدواجها ساهم بدور كبير في طبع الرؤية السردية بهذا الطابع المزدوج: الانتقال من الرؤية السردية الجوانية الذاتية إلى الجوانية الداخلية وفق علاقات تقوم على التضمين والاستطراد والتداخل. وبهذا يبرز أمامنا المنظور الداخلي للفاعل، سواء للأحداث أو الشخصيات، من خلال هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية بسبب التداخل الحاصل بين الذات كموضوع للسرد

والتبئير والموضوع المبأر من خلال الذات. وهي هنا تختلف نسبياً عن الرؤية الجوانية الداخلية في الزمن الموحش وأنت منذ اليوم.

تركيب:

نخلص مما تقدم إلى أن الرؤية السردية في الخطابات الأربع وهي تتم من منظور ذاتية مركزية، سواء كانت ذات السرد أو موضوعه في آن، أو ينفصل أحدهما عن الآخر، لترى الذات موضوعاً آخر، أننا أمام هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية، إن هذه الرؤية هي التي تؤطر كل الرؤيات الأخرى وتستوعبها جميعاً. يبرز هذا في كون الذات تحتل المركز الأساس تجاه الموضوع الأساس (عالم القصة).

لكن هذه الرؤية الجوانية الداخلية لا يمكنها أن تحجب عنا اللعب السردي والتبئيري الذي يعج به الخطاب، هذا اللعب الذي يمكننا اختزاله فيما يلي:

1 ـ انفصال السرد عن التبئير: يؤدي إلى ازدواج الرؤية السردية من برانية داخلية إلى جوانية داخلية حيث يسرد الناظم ما يراه المبئر داخلياً، وحيث يبئر الشخص ذاته من خلال علاقته بالموضوع (عربي ـ صفدي).

2 ـ اتحاد السرد والتبئير: يؤدي إلى الانتقال من الجوانية الداخلية إلى الجوانية الذاتية حيث ننظر إلى الذات كموضوع وإلى الذات من خلال الموضوع (الزمن الموحش ـ الوقائع الغريبة).

إن هذا الازدواج لا يخفي بدوره رؤيات فرعية صغرى تأتي تنويعاً عليه وإغناء له على المستوى العمودي حيث التحول والتبدل الزمني والصيغي. وهذه التحولات تسهم مجتمعة في جعلنا لا نلمس هيمنة هذه الرؤية أو تلك أو ازدواجها إلا عندما ننظر إلى الخطاب على المستوى الأفقي العام، على اعتبار أن الاشتغال الكمي والكيفي للتبدلات السردية يسهم بدور كبير في تحديد الرؤيات بشكل أكثر دقة وعيانية. بل إن وصولنا إلى ازدواج الرؤية أو هيمنة إحداها على غيرها لم يأت لنا إلا من خلال معاينة هذا التعدد.

هكذا يمكننا استخلاص أن ازدواج الرؤية السردية في هذه الخطابات: البرانية الداخلية والجوانية الداخلية في أنت منذ اليوم وعودة الطائر إلى البحر، والجوانية الداخلية والجوانية الذاتية، يجعلنا أمام البعد الداخلي للرؤية، وهذا البعد يجلي منظور الذات إلى ذاتها وموضوعها معاً، إذ من خلال الذات الداخلية تصلنا القصة وعوالمها وهي تتمفصل إلى ذات وموضوع للسرد والتبئير معاً.

الراوي والمروي له في الخطاب الروائي

على سبيل التركيب.

1.1 . وقفنا من خلال تمييزنا بين القصة كمادة حكائية والخطاب كطريقة لتقديم هذه المادة، عبر ثلاثة مكونات مركزية هي على التوالي: الزمن والصيغة والرؤية السردية. كان تحليلنا «تقنياً» كما يحلو للعديدين وصف نوع هذا العمل. حاولنا من خلاله تجلية الطريقة التي قدمت المادة الحكائية بواسطتها، إيماناً منا بأن الخطاب هو الأساس فالمادة الحكائية أو القصة، يمكن بدورها أن يكون محط دراسات مستقلة. لكن إلحاحنا على أهمية الخطاب يكمن في أنه شكل التعبير الذي يبرز في خلاله الاختلاف. فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكننا عندما نقدمها لكتاب عديدين نجد كل واحد منهم يقدمها لنا بواسطة خطاب معين، سواء داخل النوع الأدبي الواحد، أو ضمن أنواع متعددة. ومدار التعدّد الخطابي هو الذي يتيح لنا إمكانية ملامسة ثوابت الخطابات أو تحولاتها من خلال التحليل. لذلك كان الكشف عن خصائص الخطاب ومكوناته ومميزاته سانكرونيا، كما مارسنا ذلك، خطوة أساسية وضرورية نحو معاينة ما طرأ على الخطاب الروائي العربي في صيرورته. وبالإمكان إنجاز تحليل الخطاب الروائي دياكرونيا، سواء من خلال كل المكونات أو أحدها للهدف نفسه.

2.1 . كما أننا، مارسنا تحليل الخطاب (كمظهر لفظي) من داخله، جعلنا طرفيه المتقاطبين هما الراوي والمروي له كما يتجليان سردياً داخل الخطاب. واستبعدنا الحديث عن الكاتب أو القارىء لأنهما عنصران مشوشان. ومصدر التشويش يأتي من كونهما خارجين عن الخطاب أو نفترضهما كذلك، إجرائياً، بهدف البقاء عند الحد الذي يتيح لنا أكثر ملامسة الجوانب التي نبغي كشفها بكامل الموضوعية والعلمية.

هذا هو المنطلق الذي حدد ممارستنا إلى الآن، وجعلنا نحاصر أنفسنا به، وستتاح لنا في الكتاب الثاني المتعلق بالنص، إمكانية فتح حد جديد يتجاوز الحد الذي وقفنا عنده هنا. وهو الذي كنا قد أسميناه في مدخل هذا الكتاب بـ «المستوى الدلالي» حيث سنعاين جوانب أخرى ومكونات موسعة يطالها التحليل لأهداف أخرى.

يهمنا في هذه النقطة التي وصلنا إليها في تحليلنا للخطاب الروائي أن نقوم على سبيل التركيب بتسجيل بعض الملاحظات عن الراوي والمروي له في الخطاب الذي حللناه على صعيد الزمن والصيغة والرؤية السردية.

1.2. من المصطلحات التي شاعت كثيراً في الدراسات السردية مصطلح «الترهين السردي» الذي نضع مقابل: (Instances narratives). يعود هذا المصطلح إلى بنفنست الذي استعمله وهو يتحدث عن الترهين الخطابي (Instances du discours)، قائلاً بصدد الضمائر بأن بعضها ينتمي إلى تركيب اللسان، وبعضها الآخر هو الذي نسميه «ترهينات الخطاب» بمعنى الأفعال أو الأعمال المكتومة والمتفردة في كل مرة، والتي بواسطتها يرهن اللسان إلى كلام بواسطة متلفظ[1]. وعندما يتحدث عن «الأنا» يرى أنه يعني الشخص التي يتلفظ بالترهين الخطابي الحاضر، والمحتوي «أنا» ولا معنى لِـ «أنا» إلا من خلال الترهين الخطابي الذي أنتجها، أي الفعل الكلامي الذي تلفظ به. إنه نفس المعنى الذي نجده في معجم اللسانيات (1973 ـ ص: 264) والذي يقول في تعريفه إياه: «إنه الفعل الكلامي، المتفرد دائماً، والذي بواسطته يرهن المتكلم اللسان (القدرة) إلى كلام (إنجاز). لهذا السبب وضعنا هذا المقابل «الترهين» ومعناه إنجاز الفعل الكلامي راهناً، أي في «حال». يتم نقل هذا المفهوم اللساني إلى السرديات، ليأخذ مع جنيت بعد «السرد» بما هو ترهين للقصة من خلال فعل السرد، أي «الصوت السردي» بمعنى آخر أو الراوي في علاقته بالمروي له (جنيت 1972 ـ ص: 76 ـ 226).

تعددت الترهينات السردية وبالأخص مع ميك بال ولنتفلت وهي تذهب من المباشر إلى الضمني، التي يمكننا تلمسها من خلال معينات أو مؤشرات سردية أو مفترضة، مجردة كانت أو ملموسة. وفي معرض رد جنيت (1983) على ميك بال يلاحظ تسيب إستعمال هذه الترهينات.

ما يهمنا في هذا النطاق هو الإشارة إلى أن «أنا» السرد أو «هو» في الخطاب السردي أو «أنت كضمائر» هي وببساطة «ترهينات سردية» أو «أصوات سردية» منتجة من خلال السرد أو الخطاب، وهو يتشكل بواسطتها من خلال الإنتاج السردي. إنها لو شئنا تقريب المراد أكثر نمثلها بالضمير المحايد «it». وهذه الترهينات السردية كيفما كان الضمير المنتجة بواسطته والمتوجهة إليه لا تحيل إلى شيء خارجي عنها، لأن وجودها مرهن في الفعل الكلامي المنجز، ومرهون به أيضاً.

لماذا نعتبر الراوي والمروي له ترهينين سرديين؟ ببساطة لدفع أي الالتباس يقع بين

(1) بنفست 1966، ص: 251 ـ 252.

الراوي والكاتب بالدرجة الأولى كيفما كانت نوعية العلاقة أو المسافة القائمة بينهما. والربط بين الراوي (كشخص من ورق كما يقول بارت) والكاتب كإنسان مارسه النقد التقليدي بشكل لم يساهم في تحليل الخطاب من داخله، ولكن من خلال الكاتب. وأولى أهداف السرديات دفع هذا الخلط، وتجاوزه في آن. إن الراوي والمروي له صوتان سرديان يقدمان لنا من خلال الخطاب السردي، حتى وإن لم يكونا مُحدَّدين بشكل تشخيصي (صفات معينة ـ أسماء. . .).

إن التمييز بين الراوي والكاتب، مورس بشكل كبير منذ الستينات، كما أن الاهتمام بالمروي له في الخطاب ابتدأ بشكل خاص مع جيرالد برينس منذ بدايات السبعينات، وتطور بشكل خاص في الثمانينات[1]. وانطلاقاً من هذه الأبحاث نحاول الآن معاينة الراوي والمروي له في المتن الذي حللنا، كما يظهر لنا من خلاله، مع ربط ذلك بالمكونات السالف تحليلها، بحسب السياق.

2.2. بدءاً، نحاول تحديد أنواع الرواة وصفاتهم، ونثني بعد بالحديث عن وظائفهم: في الزيني بركات نجدنا أمام رواة متعددين يتناوبون في تقديم القصة. وجميعاً مشاركون في القصة، باستثناء الرحالة البندقي. وإلى جانب هؤلاء الرواة هناك راو غير مشارك وغير محدد، هذا الراوي يسهم في تأطير الفضاء (أول الناس، وصف المدينة صباحاً. . .) لكنه سرعان ما يتحول إلى ناظم داخلي يركز على شخصية من الشخصيات ومن منظورها يقدم لنا مادة القصة:

الراوي ← (الراوي ← الخطاب ← المروي له) ← المروي له.

هذه هي الصورة التي يقدمها لنا خطاب الزيني بركات، فالراوي الأول هو الناظم الذي يقوم بتأطير الخطاب ككل، ولكنه يتناوب ورواة آخرين في تقديم المادة الحكائية. بالنسبة للرواة الآخرين نجدهم يمارسون الحكي من خلال خطاب خاص يتم توجيهه إلى مروي له محدد على هذا النحو.

الراوي ← الخطاب ← المروي له.

الكاتب	الرسالة	القارىء
الكاتب	التقرير	القارىء
الخطيب	الخطبة	المخطوب عليه
الرحالة	المذكرة	القارىء الأجنبي

. P. A. Ifri: prousp et son narrataire. Droz (Genéve) 1983. Introduction (1)

إن الراوي سواء كانت كاتباً أو خطيباً، ونفس الشيء كذلك بالنسبة لمتلقي المذكرة أو الرسالة أو قارئها أو متلقي الخطبة، جميعاً شخصيات ملموسة داخل الخطاب. يتواصلون بينهم بهذه الخطابات التي تتآزر وخطاب الراوي (الناظم) الذي يتم من خلال شخصية محورية لتقديم المادة الحكائية. ومقابل هذا الراوي الناظم، هناك المروي له المفترض الذي يتلقى كل الخطابات ومن مختلف مرسليها بحيث يغدو مضمناً في كل الخطابات، يتلقاها كما يتلقاها أي مروي له من منظوره الخاص. وهذا ما يجعله على مسافة من الخطاب الذي يتلقاه باعتباره غير مباشر، أي أن الخطاب غير متوجه إليه مباشرة كما نجد في الرواية التقليدية.

- **في الوقائع الغريبة**: نجد الصورة تقريباً على اعتبار الراوي المؤطر مروي له في الأصل. فهو يتلقى الرسائل من راوي القصة وعلى طول الخطاب يظل مروياً له بشكل مباشر، وفي النهاية يبرز المروي له راوياً يتحدث عن الخطاب المرسل إليه:

الراوي ← (الراوي ← المروي له) ← المروي له.

فالراوي الأول هو مؤطر الخطاب (الناظم)، وهو يتحول إلى مروي له في علاقته بالراوي الثاني. وهو المروي له المباشر الذي يتلقى القصة ولكنه براني عنها، (أي غير مشارك فيها). أما المروي له الثاني فهو المجرد ما دام غير مشارك وإن كان الراوي المؤطر (الناظم) يتحدث إليه مباشرة: (ابحثوا معي عن المتشائل).

- **في أنت منذ اليوم والزمن الموحش**: نجدنا أمام الناظم الداخلي الذي من خلال منظور عربي أو شبلي يقدم المادة الحكائية، وسرعان ما يتم التحول إلى الفاعل الداخلي عندما يمسك عربي أو شبلي بالحكي كشخصية وراوٍ. في هذه الحال يمارس الحكي بشكل مباشر إلى مروي له مباشر (عربي يحكي لصابر، وشبلي لراني أو أمينة. . .) أو يتحول إلى مروي له يستمع إلى راو مباشر هو إحدى هذه الشخصيات، أو يتلقى منها رسالة (راني/شبلي). هذه العلاقات التي يتحول فيها الراوي إلى مروي له والعكس، أو يتم الحكي من منظوره تجعلنا أمام صورة الراوي الذي يتحدث إلى ذاته أو إلى موضوعه. ومن خلالها يظل المروي له المجرد غير مضمن وغير مباشر.

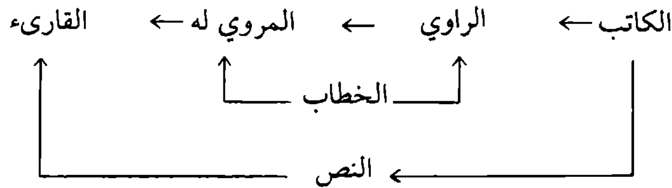
- **في عودة الطائر إلى البحر**: يظل الناظم الداخلي يسرد من منظور صفدي. أو من منظور إحدى الشخصيات في الأرض المحتلة. وهناك علاقات بين الشخصيات في إطار تبادل الحكي وممارسته (قصة الضبع)، لكن المروي له المجرد غير مباشر وغير مشارك.

من خلال هذه الصورة المقتضبة نتبين العلاقة بين الراوي والمروي له في الخطاب الروائي تأخذ الشكلين التاليين:

1 ـ حضور الراوي الجواني الحكي مُقابل المروي له الجواني الحكي.
2 ـ حضور الراوي الجواني الحكي مقابل المروي له البراني الحكي.

إن هذين الشكلين تبرز لنا من خلالهما صورة الراوي الجديد الذي لا يقدم علماً هو بعيد عنه ومتعال عليه، وحتى عندما يكون الراوي براني الحكي وغير مشارك فيه فإنه لا يمارس كل وظائف الراوي التقليدي سواء كانت سردية أو إيديولوجية أو تعليقية، ما دام يركز على منظور شخصية محورية نصبح نرى الأشياء من خلال رؤيتها الداخلية. إن وظيفة الراوي المركزية تأطيرية وسردية بالدرجة الأولى، ولكن المروي له المجرد لا يمكنه أن يتماهى وأي مروي له مباشر في القصة وحتى عندما يمارس الراوي المؤطر التعليق في نهاية الوقائع الغريبة، فإن تعليقه هنا الذي يتوجه فيه إلى المروي له المجرد مباشرة من خلال ترهينه إياه، يظل تعليقاً غير محدد لا يعلن حقيقة أو مغزى أخلاقياً للحكي الذي كنا نتلقاه من منظوره (كمروي له مباشر) إنه تعليق معلق، تمويهي، يدفع المروي له إلى التفكير والبحث، وتكوين فكرته الخاصة عن الحكي.

3.2. هذه هي الصورة المشتركة بين هذه الخطابات. فالمسافة واسعة بين الكاتب والقارىء عندما نبغي الانتقال من المستوى النحوي إلى المستوى الدلالي الذي ننتقل فيه من الراوي إلى الكاتب ومن المروي له إلى القارىء وفق هذا الشكل:



ووجود هذه المسافة يعود أساساً إلى كون الكاتب لا يتماهى مع الراوي (حاولت رضوى عاشور أن تطابق بين الغيطاني والجهيني) لأن تعدد الرواة والمنظورات الجوانية الحكي في علاقتها بالمروي له الجواني تجعلنا أمام صعوبة التماهي مع مروي له معين صحيح نجد إشارات تدل على بعض أوجه التعالق بين الراوي والكاتب وبالأخص في:

ـ **الوقائع الغريبة**: المروي له الصحفي في جريدة الإتحاد والشيوعي يوحي لنا بالكاتب حبيبي.

ـ **عودة الطائر**: الباحث السوسيولوجي والذي درس في أمريكا (صفدي) يومىء إلى حليم بركات.

ـ **أنت منذ اليوم والزمن الموحش**: توحي فيها شخصية عربي الذي يكتب رواية إلى

الكاتب، لكنه هل يمكن اعتبار حيدر حيدر هو شبلي أم راني الذي يكتب رواية؟

لكن إقامة هذا التطابق بناء على بعض الإشارات الموحية لا يخدم التحليل الخطابي لأنه يدفعنا إلى «قراءة» الكاتب في الشخصية المعينة أو الفكر المعين الذي تحمله هذه الشخصية، وليس إلى قراءة الخطاب أو النص قراءة كلية لا يمكنها البحث عن الكاتب إلا من خلال الكتابة وإنتاجيتها بصفة عامة، لأن هذا التماهي لو قمنا به بين المروي له (لهم) والقراء، لما أمكننا الوصول إلى المبتغى الذي نرمي إليه.

إن المسافة التي تبرز لنا في علاقة الراوي (الناظم) بالمروي له المجرد تقوم على تباعد، وهي نفسها التي تتم بين الكاتب والقارىء. وهذا التباعد يجعل القارىء وهو يقرأ من منظور أحد المروي لهم يبحث عن موقعه ومنظوره داخل النص، وهذا يجعله في النهاية دائم التساؤل عن دلالات النص وأبعادها والتي لا تقدم إليه بشكل مباشر.

وهذه الخاصية تتضافر وما رأيناه على مستوى تقنيات الخطاب وما تعرفه من لعب تجلى على مستوى الزمن والصيغة والرؤية. وبها جميعاً يختلف الخطاب الذي بين أيدينا عن الرواية التقليدية، التي يأخذ فيها الراوي الذي يتماهى والكاتب، بيد المروي له الذي يتماهى والقارىء والمستمع ويوجهه إلى عالم القصة كاشفاً له عن الزوايا والخبايا والنوايا معلقاً متسائلاً مفسراً ومستخلصاً عبرة الحكي، آمراً المروي له/ القارىء ـ المستمع أن يستخلص الدرس الذي يقدمه الحكي، ويمارسه ي حياته.

يقلب الخطاب الروائي الجديد هذه المعادلة ويتوجه إلى المتلقي معتماً ومتوتراً، دافعاً إياه إلى التأمل والبحث ومعاودة القراءة. إنه يتقدم إليه ككل، ولا يمكن لصورة الخطاب أن تكتمل لديه إلا بعد الانتهاء من القراءة، والقراءة المتأنية. بهذه السمات والخصائص يتميز الخطاب الروائي العربي الجديد عن الخطاب الحكائي والروائي التقليدي على المستوى النحوي، وعلينا الآن أن نعاين إلى أي حد يتطابق هذا الخطاب كمستوى نحوي مع النص كمستوى دلالي في علاقته بالبنية النصية والاجتماعية التي أنتج فيها، أي أننا نحاول الانتقال من «البنيوي» إلى «الوظيفي» أو الدلالي، من السرديات إلى السوسيو سرديات. . . . . كما نقدّم اقتراحاً لذلك في «انفتاح النصّ الروائي: النصّ والسياق».

مراجع البحث :

1 ـ الروايات :

ـ جمال الغيطاني : الزيني بركات. ـ مكتبة مدبولي. القاهرة. ط 2 . 1975.

ـ دار المستقبل العربي ط 3. 1985.

ـ حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر: دار النهار. ط 1. 1969.

ـ تيسير سبول: أنت منذ اليوم: ابن رشد (الأعمال الكاملة) 1980.

ـ إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: دار الفارابي. ط 2. 1974.

ـ حيدر حيدر: الزمن الموحش: المؤسسة العربية. ط 2. 1979.

- Jamal Ghitany: Zayni Barakat trad. J. François Fourcade. Seuil 1985.

2 ـ الدراسات :

ـ بالعربية :

ـ ميشيل بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. تر. فريد أنطونيوس. منشورات عويدات 1971.

ـ ابن هشام : مغني اللبيب . تحقيق مازن المبارك. دار الفكر 1979.

ـ ر. ويليك/ أ. وارين: نظرية الأدب. تر. محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون. دمشق 1972.

ـ تمام حسان: اللغة العربية: معناها ومبناها: الهيئة المصرية العامة. القاهرة. 1973.

ـ الفرّاء: معاني القرآن: عالم الكتب. بيروت ط 2. 1980.

ـ ابن جنّي: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دار الهدى. بيروت ط 2.

ـ بيرسي لوبوك: صنعة الرواية. تر. عبد الستار جواد. دار الرشيد. بغداد 1981.

ـ سيبويه: الكتاب. مؤسسة منشورات الأعلمي. بيروت. ط 2. 1967.

ـ ج. د. السيوطي: المزهر في علوم اللغة. دار الفكر. بيروت.

ـ الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي: تر. إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. 1982.

ـ أ. السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته. مطبعة العاني، بغداد 1966.

ـ سعيد يقطين: ـ القراءة والتجربة. دار الثقافة 1985.

ـ مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي: آفاق. ع 1. 1984.

ـ الأنماط السردية عند جاب لينتفلت: أ. نوال الثقافي ع. 1987.

- بالأجنبية :

- J.M. ADAM / J.P. Goldenstein: Linguistique et discours littéraire. Larousse. 1976.
- J.M. ADAM: Le récit: Que sais-je? 1984.
- M. Bal: Narration et focalisation. in «Poétique» N° 29. 1977.
- R. Barthes: Introduction à l'analyse des récits: in «Communications» N° 8. 1966.
- E. Benveniste: Problèmes de linguistique générale. édi. Tel-Gallimard. T.I. 1966. T.II. 1974.
- W.C. Booth: The rhetoric of fiction. The University of Chicago press. 2d edi. 1983.
  - Distance et Point de Vue. in Poétique du récit. Seuil / Points. 1977.
- R. Bourneuf. et R. Ouellet: L'univers du roman. Puf. 1981.
- S. Briosi: La narratologie et la question de l'auteur. in «Poétique» N° 68 - 1986.
- J.Carou : Les régulations du discours. Puf. 1983.
- J.C. Coquet: Semiotique littéraire. édi. J.P. Dalarge. 1972.
- J. Dubois (et autres): Dictionnaire de linguistique. Larousse 1973.
- Ducrot / T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du language. Seuil / Points. 1972.
- Groupe d'Entreverne: Analyses Sémiotiques des textes. Presses Universitaires 1979.
- R. Fowler: Linguistique and the novel. Methuen. London, third édi. 1984.
- G. Genette: - Frontiéres du récit. in «Communication» N° 8. 1966.
  - Discours du récit. in: Figures III. Seuil. 1972.
  - Palimpsestes (La littérature du second degré). Seuil. 1982.
  - Nouveau discours du récit. Seuil. 1983.
- R. Debray-Genette: Du mode narratif dans les «Trois coutes». in Littérature N° 2; 1971.
- Greimas / Courtès: Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du language. Hachette. 1979.
  - Du sens: Seuil. 1970.
- A.R. Grillet: Pour un nouveau roman. édi. Gallimard. idée. 1972.
- Groupe M: Rhétorique générale. Points / Seuil. 2ème édi. 1982.
- F. Van R-Guyon: - Critique du roman. édi. Gallimard. 1970.
  - Point de vue ou prespéctive narrative. Poétique. n° 4. 1970.
- M. Hoey: On the Surface of discourse: edi. Ellen and Vuwin London. 1983.
- Sh. R-Kenan: Narrative fiction. Methuen. London. 1983.
- W. Krysinski: Carrefours du Signe: Essai sur le roman moderne. Mouton. 1981.
- G.N. Leech / M.H. Short: Style in Fiction. Longman 3d edi. 1984.
- M.J. Lefebve: Structure du discours de la poésie et du récit. édi de la Baconnière (Suisse) 1971.
- J. Lintvelt: Essai de typologie narrative: «Le point de vue». édi. José Corti. 1981.
- J. Lyons: Linguistique générale. Larousse. 1970.
  - Sémantique Linguistique. Larousse. 1980.
- M. Matheu Colas: Froutières de la narratologie. in «Poétique» n° 65. 1986.
- D. Maingueneau: Initiation aux méthodes de L'analyse du discours. Hachette. 1976.
- F. Marchand et autres: Les analyses de la langue. Delagrave. 1978.

- J.Moechler: Argumentation et conversation. Hatier-Credif. 1985.
- C. Kerbrat-Orecchioni: L'énonciation: de la subjectivité dans le Language. Armand Colin. 1980.
- J. Pouillon: Tempset roman. édi. Gallimard. 1946.
- J. Prince: Narratology: The form and fonction of narrative. Mouton. 1982.
- F. Rastier: Sémantique des isotopies: in: Essai de sémiotique Poétique. Larousse. 1972.
- J. Ricardou: Problèmes du nouveau roman. Seuil / Tel Quel. 1967.
- P. Ricœur: Temps et récit. Seuil. - Tome I. 1983.
  - Tome II. 1984.
- R. Scholes /R. Kellogg: The nature of narrative. edi. Oxford University Press. London. 1968.
- M. Stubbs: Discourse analysis. edi. Basil Blakwell. Oxford 1983.
- T. Todorov: - Les Catégories du récit littéraire in «Communications» n° 8. 1966.
  - Littérature et signification. Larousse. 1967.
  - Poétique. Seuil / Points. 1973.
  - Poétique de la prose: Seuil /Points. 1978.
- Vitoux: Le jeu de la focalisation. in Poétique n° 51. 1982.
- C.H.M. Versteegh: La conception des «Temps» du verbe chez les grammairiens arabes. in «Analyses et théories» n° 3 1981.
- H. Weinrich: Le temps: Commentaire et récit. Seuil / Coll. Poétique. 1973.

فهرست